Николай Яковлевич
МЯСКОВСКИЙ

Русские и советские композиторы

Николай Яковлевич
Мясковский
1881—1950

З.К.Гулинская

Николай Яковлевич МЯСКОВСКИЙ

Второе издание

Москва «Музыка»
1985

78С2
Г94

Художник Д. Бязров

Г $\frac{4905000000-243}{026(01)-85}$ 78—85

К читателю

Николая Яковлевича Мясковского можно смело причислить к славной плеяде тех мастеров отечественной культуры, кого Гоголь назвал «великими зодчими». Подобно предшественникам своим и учителям, развивая их лучшие традиции, он создавал художественные произведения, обогащавшие нашу музыкальную культуру и утверждавшие ее мировое значение.

Известно, что общество рождает мастера, и всякое произведение искусства носит на себе печать своего времени. Уже ранние сочинения Мясковского, начавшего творческий путь еще до Октябрьской революции, отмечены теми же чертами, которые характеризуют и другие области прогрессивной русской художественной культуры дореволюционного десятилетия: эмоциональной напряженностью, взволнованностью, драматическими порывами. Черты эти рождены были глубокой неудовлетворенностью той действительностью, с которой не могли мириться передовые представители русской общественности и против которой восставали деятели революционного движения.

Интересно отметить, например, что именно в этот период учитель Мясковского Н. А. Римский-Корсаков создавал оперы «Кащей бессмертный» и «Золотой петушок», где в высокохудожественной форме, но достаточно ясно высказал веру в неизбежную гибель царизма и делал вокально-инструментальные обработки «Дубинушки», страстно прозвучавшей на весь мир в исполнении Ф. И. Шаляпина.

Мясковский сразу нашел путь, по которому пришел в советскую эпоху. Формированию его мировоззрения, что отметил сам композитор, способствовала война, в которой он участвовал как русский офицер. Продолжая и в первые годы Советской власти служить Родине в этом качестве, Мясковский

в то же время стремился осознать все происходившее и воплотить в образах своих произведений новую действительность и ее гуманистические устремления. Круг его переживаний и чувств неуклонно расширялся. Познавая грандиозность революционных преобразований, Мясковский вместе с тем понимал сложность поставленных перед обществом задач и трагедийность событий, ценою которых завоевывалась победа. Этим был рожден, в частности, образный строй 6-й симфонии, первые исполнения которой произвели потрясающее впечатление на соотечественников композитора и на зарубежных слушателей. «Как Бетховен вышел из Французской революции, так из русской вышел Мясковский»,— сказал крупнейший чехословацкий ученый и музыкант академик З. Нееддлы в 1926 году, когда в Праге прозвучали 6-я и 7-я симфонии Мясковского. Это первое знакомство зарубежных слушателей с советской симфонической музыкой, так же как издание произведений Мясковского в Вене, положили начало утверждению международного признания музыкальной культуры молодого социалистического государства.

И в дальнейшем, когда в нашей стране развивались события, не имевшие себе равных в истории человечества, Мясковский не оставался их бесстрастным свидетелем, а всегда был активным участником, стараясь в своем творчестве запечатлеть великие свершения эпохи. Это стремление привело к созданию многих великолепных произведений, в том числе таких шедевров, как 21-я и 27-я симфонии.

Музыка Мясковского — это своеобразная летопись первых десятилетий жизни нашей великой Родины, отраженная чутким художником.

Сочетание творческой одаренности с могучим интеллектом, высокими морально-этическими принципами и патриотическими чувствами позволили Мясковскому стать центральной фигурой отечественной музыкальной культуры в трудный период, когда в нашей стране осуществлялся переход от старых, изживших себя форм жизни к новым. О долгом и весьма сложном пути композитора, благородстве и многогранности его творческого и человеческого

облика, служившего многим примером, о его прекрасной музыке автор, сохраняя благодарную память о незабываемых встречах с Николаем Яковлевичем, стремился правдиво рассказать на страницах этой книги.

В работе были использованы как публиковавшиеся ранее материалы, так и архивные, за возможность ознакомления с которыми автор приносит глубокую благодарность сотрудникам Центрального государственного архива литературы и искусства в Москве (ЦГАЛИ), а также друзьям и близким покойного композитора, в частности О. П. Ламм. Особенно много интересных сведений почерпнуто из обширнейшей переписки Мясковского с С. С. Прокофьевым, Б. В. Асафьевым, В. В. Держановским, Е. В. Копосовой-Держановской и другими. Иллюстрации, в большей части публикуемые впервые и выстроенные по возможности в хронологическом порядке, призваны помочь читателю составить более полное представление о композиторе, который по праву считается основателем школы советского симфонизма, украшенной ныне десятками имен признанных мастеров.

Борьба за призвание

Осенью 1906 года в Петербургской консерватории в классе гармонии и контрапункта Анатолия Константиновича Лядова появился молодой человек в военной форме со знаками различия поручика саперных войск. Он был строен, красив и обращал на себя внимание необычайной одухотворенностью лица. Ему было двадцать пять лет, но густая, коротко подстриженная бородка и усы делали его значительно старше. Ученики Лядова, прежде всего пятнадцатилетний Сережа Прокофьев, уже два года обучавшийся в консерватории, с интересом стали присматриваться к новичку — военному инженеру Николаю Яковлевичу Мясковскому. Никто из них тогда не знал, что поступление Мясковского в консерваторию было его большой победой в борьбе за право посвятить себя искусству. По семейной традиции, передававшейся из поколения в поколение, он должен был унаследовать профессию отца — Якова Константиновича и стать военным инженером. В соответствии с этим он и воспитывался. Уже в раннем детстве отец водил его на строительство фортов в крепости Ново-Георгиевск близ Варшавы, где родился Мясковский (20 апреля 1881 года). Позже, когда (по условиям службы Якова Константиновича) семья переехала в Оренбург, а затем в Казань, Николай часто сопровождал отца в поездках по Волге и Каме для осмотра инженерных дистанций.

Мальчику рано привили высокую дисциплину труда и умение довольствоваться скромными бытовыми благами. В то же время всеми силами старались развить духовные запросы и стремления к познаниям. Отец, собравший большую библиотеку, приохотил его к чтению. В четыре года Коленька уже свободно читал, и процесс обучения впоследствии не доставлял ему трудностей. «Я никогда не

был ниже второго ученика»,— написал Мясковский в «Автобиографических заметках».

Первые музыкальные впечатления были связаны с редкими домашними музицированиями, во время которых мать — Вера Николаевна играла на рояле, а отец напевал популярные романсы или арии из опер, да еще со случайно услышанными народными песнями и врезавшимся в память маршем, под звуки которого шло представление в варшавском цирке.

Мясковскому было девять лет, когда умерла его мать, нежные воспоминания о которой он сохранил на всю жизнь (в его кабинете до конца дней висел ее портрет). В доме в качестве хозяйки появилась тетка, сестра отца — Еликонида Константиновна, взявшая на себя опеку над детьми, которых было пятеро. «Тетушка была очень умной и доброй женщиной, заботившейся о нас по мере сил, но ее тяжелая нервная болезнь наложила на весь наш обиход унылый отпечаток, что, пожалуй, не могло не отразиться на наших характерах»,— отмечали позже сестры Мясковского.

Такая перемена в атмосфере семьи, естественно, сделала мягкого от природы, чувствительного мальчика замкнутым, а с возрастом к этой укоренившейся замкнутости добавилась и некоторая суховатая сдержанность, служившая защитой от вторжения в сокровенный мир его переживаний.

Однако Еликонида Константиновна, будучи музыкально одаренной и обладая хорошим голосом, сумела пробудить у юного Мясковского интерес к «искусству дивному». Она рассказывала ему о своей работе в хоре Мариинского оперного театра в Петербурге, об оперных спектаклях, певцах и музыкантах, часто играла и пела, а потом стала обучать его игре на фортепиано. В силу болезни тети эти занятия не были строго последовательными. «Школа Гюнтена и какие-то этюды Бертини были моей пищей, усвоенной почти исключительно на слух»,— вспоминал Мясковский. И все же это было приобщение к миру прекрасного. Наряду с картинами русской природы, воспринимать и любить которую научил его отец, музыка возбуждала в нем особые

чувства, помогавшие переносить ранние горести и обиды.

Наиболее сильное или, как выразился сам Мясковский, решающее впечатление на него в этот период произвело услышанное попурри из «Дон-Жуана» Моцарта.

Заметив большую восприимчивость ребенка, отец и тетка стали брать его иногда с собой в оперетту, приезжавшую летом в Казань, а зимой водили на спектакли гастролировавшей оперной труппы. Так в начале 90-х годов юный Мясковский познакомился с некоторыми образцами венской оперетты, романтической оперой Верстовского «Аскольдова могила» и первенцем русской оперной классики — оперой Глинки «Иван Сусанин», которая шла тогда под названием «Жизнь за царя» и произвела на будущего композитора, по его собственным словам, ошеломляющее впечатление.

В 1893 году, после окончания двух классов реального училища, Николая Мясковского, вслед за старшим братом Сергеем, поместили в закрытое учебное заведение — Нижегородский кадетский корпус. Начались годы учения и военной муштры. Для музыки оставалось совсем мало времени, да и обстановка к этим занятиям не располагала: старшие воспитанники бесцеремонно отгоняли от рояля, сосредоточиться было трудно. Пробуждавшуюся потребность в искусстве можно было удовлетворять только участием в кадетском хоре.

Положение несколько изменилось, когда в 1895 году Мясковский был переведен в петербургский Второй кадетский корпус. Это было связано с назначением Якова Константиновича преподавателем Петербургской Военно-инженерной академии и переездом в столицу всей семьи. Праздничные дни и каникулы мальчик теперь мог проводить дома среди сестер (старший брат умер), слушать игру и пение тетушки и принимать посильное участие в домашнем музицировании.

Любимой забавой в ту пору в доме Мясковских была игра в театр. К представлениям готовились тщательно: юный Мясковский вырезал из разных журналов фигурки, приклеивал к ним подставки,

мастерил декорации и разноцветные заслоны для лампы, освещавшей игрушечную сцену. Публику составляли сестры, а если они были заняты или не хотели участвовать в его забаве, он усаживал в кресла их куклы и свою любимую куклу Лёльку, для которой он шил платья по картинкам модного журнала и даже смастерил высокие суконные ботинки со шнуровкой, и разыгрывал представление для них.

Постепенно музыка вытесняла домашний театр. Уроки фортепианной игры, получаемые в корпусе, не удовлетворяли возраставших запросов будущего композитора. По его настойчивой просьбе был приглашен домашний учитель музыки — некий Стунеев (гордившийся свойство́м своих предков с Глинкой), рекомендованный сослуживцем отца по Военно-инженерной академии Цезарем Антоновичем Кюи. Занимались нерегулярно, лишь в те дни, когда Мясковского отпускали домой, и, естественно, это не принесло серьезного совершенствования пианистической техники, хотя все же эти уроки не прошли бесследно.

Под руководством Стунеева в четыре руки были переиграны все симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, пьесы Шуберта и многое другое. Юный музыкант научился бойко читать с листа, быстро схватывать самое главное.

Когда в доме, исключительно гостеприимном, на некоторое время поселился его двоюродный брат Карл Богданович Бранд — скрипач, игравший в одном из петербургских любительских оркестров, Мясковский смело вызвался исполнять с ним различные мелкие пьесы и даже скрипичные сонаты Моцарта и Бетховена, что принесло и навыки ансамблевой игры.

В те годы, как подчеркивал сам Мясковский, он накопил изрядный запас знаний по венской и немецкой классике. Закреплялось это прослушиванием музыки в исполнении симфонического оркестра, который в летнюю пору регулярно играл по субботам в дневное время в саду «Монплезир» на Аптекарском острове, неподалеку от дома, где жили Мясковские.

Так, подобно юному Н. А. Римскому-Корсакову, Мясковский вел двойную жизнь. С одной стороны — малопривлекательный для чуткой натуры суровый быт закрытого казенного учебного заведения, где случалось видеть, как наказывали за плохие отметки, где младших воспитанников теснили старшие, где штудировали фортификацию, военное дело, с чем в прямой связи были слова «потери», «смерть». С другой стороны — возвышеннейшее из искусств — музыка.

Возвращаться в корпус после дней отпуска становилось все труднее и труднее. Чаще появлялось желание снять форму, забросить опротивевшие учебники и жить только музыкой. Но привычка к дисциплине и строгий распорядок дня в корпусе, оставлявший минимум свободного времени, крепко держали в узде: занятия, зачеты, экзамены, наконец, долгожданный отпуск, когда можно слегка перевести дух, и снова классы, чертежи, макеты.

Только одно лето Мясковский учился играть на скрипке, и этого ему было достаточно, чтобы осенью записаться в симфонический оркестр кадетского корпуса. Правда, там он не продвинулся дальше вторых скрипок, но зато вплотную соприкоснулся с тем сложным музыкальным организмом, который называется оркестром. Мясковский чутко вслушивался в звучания отдельных инструментов и групп, отмечая для себя те или иные выразительные особенности, следил за развитием музыкальной мысли, трансформацией тем и вдруг совершенно определенно почувствовал, что не фортепиано, не скрипка, а именно оркестр и симфоническая музыка представляют для него наибольшую притягательную силу. Вскоре появилось желание сочинять для оркестра.

После концерта Артура Никиша, блестяще исполнившего 9 ноября 1896 года 6-ю симфонию Чайковского, когда высокий драматизм и трагедийные образы буквально потрясли юношу, желание это особенно укрепилось. Мясковский начал брать уроки гармонии у Н. И. Казанли — руководителя оркестра кадетов — и сделал первые попытки сочинять, оцененные им позже как «довольно косноязычные». К

удивлению своему, Мясковский отметил, что ранние его творческие опыты (не дошедшие до нас) носили печать далекого ему Шопена.

Окончание кадетского корпуса и почти автоматический перевод в Военно-инженерное училище, *которое всегда комплектовалось лучшими выпускниками* кадетских корпусов, определили дальнейший этап военной карьеры Мясковского. Юноша пытался объяснить отцу, что музыка — его призвание, он убежден в этом. Но Яков Константинович уговаривал сына не бросать военного образования, не отказываться от службы, где, как он убедился, «меньше всего самодурства власти», от которого не ограждены ни гражданская, ни частная служба, ни даже свободные профессии.

Здесь опять невольно вспоминается судьба Римского-Корсакова, которому родители не запрещали заниматься музыкой, полагая, что это убережет юного кадета от «шумных удовольствий» молодости, но всячески препятствовали стремлению сделать искусство своей профессией. «Разве музыка пустое занятие, вроде скоморошества и показывания фокусов?» — спрашивал Николай Андреевич. С душевной болью и обидой подчинился он решению семьи и, закончив Морской корпус и получив звание гардемарина, отправился, согласно существовавшим порядкам, в дальнее плавание, но и с борта клипера «Алмаз» посылал домой горькие письма: «В России музыка только что начала свое развитие, и все русские музыканты не идут, а летят вперед. Я бы должен поддержать это развитие музыки в России, из меня вышло бы много... А я теперь сижу и ничего не делаю».

Отец Мясковского, мудрый и бесконечно деликатный, в своих уговорах не был так настойчив и категоричен, как мать Римского-Корсакова, которая просто заявляла: «...Не желаю, чтобы эта страсть была в ущерб службе». Яков Константинович приводил сыну в пример Бородина, Кюи и многих других, кто совмещал служение искусству с деятельностью, далекой от него, обещал всячески помогать развитию его склонности к музыке, но очень просил не торопиться с окончательным решением. А позже в

ответ на слова сына: «Если бы от меня зависело, я бы принял все меры, чтобы избавиться от военной службы, но, к сожалению, связан и материально и твоим неудовольствием», он ответил: «Мое единственное желание, единственное удовольствие всегда будет заключаться в том, чтобы жизнь твоя устроилась сообразно твоим наклонностям, способностям и стремлениям. <...> Если хочешь и находишь необходимым, оставляй военную службу; моего неудовольствия этим не возбудишь ни на минуту».

Мясковский все же закончил курс обучения и получил диплом военного инженера. После недолгого пребывания на службе в саперной части в Зарайске его перевели в Москву. Перед отъездом на место назначения Мясковский обратился к Римскому-Корсакову, тогда уже признанному главе петербургских музыкантов, с просьбой порекомендовать кого-нибудь в Москве для занятий композицией. Николай Андреевич, отлично помня свой трудный путь к любимому искусству, незамедлительно ответил на письмо молодого инженера, посоветовав обратиться к С. И. Танееву, которого он высоко ценил как художника и педагога.

Танееву Мясковский постеснялся показать свои сочинения, называя их «бреднями», что несколько озадачило Сергея Ивановича. Не имея возможности определить степень подготовки молодого человека, он решил, что нужно начинать с азов, и направил его к Р. М. Глиэру, недавно закончившему консерваторию, но уже успевшему получить Глинкинскую премию за струнный секстет.

С января по май 1903 года Мясковский занимался с Глиэром и прошел весь курс гармонии. Это был период напряженнейшего труда: посвятив днем несколько часов музыке, Мясковский потом ночами сидел над служебными заданиями. Он был не только добросовестно исполнительным, но и талантливым инженером. Проекты его инженерных сооружений неизменно получали одобрение. «...Иногда сижу до 4 часов ночи,— *писал он отцу*.— Я принялся за форт в четверг на прошлой неделе и в воскресенье уже кончил вчерне».

Первые же уроки у Глиэра, чуткого, доброжелательного, крепко владевшего композиторской техникой и, несомненно, обладавшего талантом педагога, вернули Мясковскому хорошее настроение, утраченное было в последние месяцы. Он почувствовал твердую почву под ногами, когда его весьма нечеткие, случайно полученные знания от урока к уроку стали приобретать стройность и глубину. Правда, результаты творческих опытов по-прежнему не удовлетворяли его, но появилось желание работать. Прошла та страшная депрессия, которая владела Мясковским в Зарайске и первое время в Москве, когда он, стремясь принять окончательное решение — быть или не быть ему композитором, начал вдруг задавать себе вопрос: хватит ли способностей и таланта создать что-нибудь ценное на музыкальном поприще, да и есть ли у него талант вообще? Мясковский строго присматривался к себе, анализировал свои достоинства и недостатки («слаб, мягок, ненаходчив...»,— жаловался он в письме к отцу) и вдруг впал в отчаяние, стал избегать людей, общения.

Встревоженный отец умолял сына хоть изредка, время от времени нарушать свое одиночество («иначе оно может превратиться в мизантропическое»). «...Не падай духом и не опускай рук, а работай над собой»,— наставлял Яков Константинович сына. «Скажешь — уже пробовал, все равно ничего не выходит. А я скажу, неправда: не вышло раз, не вышло два — не значит, что не выйдет в 3-й или 4-й раз. Скажешь, трудно, не стоит. А я скажу — стоит, ибо нет краше как победа над собой...»

Друзья по Инженерному училищу Всеволод Гофман и Вадим Модзалевский, которых сблизили с Мясковским часы совместного музицирования, тоже старались поддержать его, помочь выйти победителем в нелегкой борьбе с самим собой. «Уж если из кого что-нибудь выйдет, так, конечно, из тебя,— заверял его Гофман.— Только сделай небольшое усилие: отбрось лень, апатию, развей силу воли, настойчивость, и все будет».

«Для тебя, кроме музыки, нет ничего, ты ее

любишь до самозабвения всегда (я так же сильно — лишь иногда), а истинная и сильная любовь горами двигает,— наставительно писал Модзалевский.— У тебя именно такая любовь к музыке, и потому ты неправ был, когда писал мне такое отчаянное письмо. Так любишь музыку и воображаешь, что ты не сможешь ничего натворить в ней?! Конечно, дорогой мой, нужно работать. Наконец, кто избегал разочарования в своих трудах? Только бездарности, лишенные истинного художественного критического чутья, близорукие глупцы, находящие все свое всегда хорошим».

Словно кошмарный сон, вспоминал Мясковский те нелегкие месяцы. Занятия с Глиэром помогли ему обрести веру в свои силы. Прошел сплин. «...Я вполне спокоен...— писал он сестре Вере,— я избрал себе путь и этого пути буду держаться».

Крошечная комнатка у Рязанского вокзала, которую снимал Мясковский, стала порой наполняться звуками. Николай Яковлевич играл днем и совсем тихо ночью, чтобы не беспокоить окружающих. Он просил родных переслать ему из Петербурга («...если это недорого, конечно») часть оставленных им нот. Ему была нужна не только западная и русская классика, но и сочинения молодых композиторов — Рахманинова, Скрябина. Мясковский начал приглашать к себе товарищей, интересующихся искусством и, как вспоминал бывавший там В. В. Яковлев, потчевал их чаем с булкой и... музыкой. Вечер Николай Яковлевич считал особенно удачным, если можно было с кем-нибудь поиграть в четыре руки. Часто наведывался Мясковский в магазин Юргенсона, жадно пересматривал там нотные новинки, и нередко, оставив часть своего скромного бюджета, уносил домой пахнущие еще свежей типографской краской тетрадки нот. Он посещал концерты, если удавалось — репетиции и оперные спектакли. Знакомство с оперой Римского-Корсакова «Кащей бессмертный», поставленной в конце 1902 года под управлением М. М. Ипполитова-Иванова в театре Солодовникова в Москве в художественном оформлении С. В. Малютина, произвело на Мясковского ошеломляющее впечатление.

Яковлев, имевший возможность наблюдать в тот вечер за реакцией Николая Яковлевича во время исполнения, позже писал в воспоминаниях: «Мне кажется, что именно в эти часы у него созрело окончательное решение посвятить свою жизнь музыкальному творчеству».

6 мая 1903 года на последний урок по гармонии Мясковский наконец принес Глиэру свои сочинения. «Он очень способный, и если обстоятельства будут благоприятствовать, то будет когда-нибудь композитором»,— написал Рейнгольд Морицевич в письме к своей невесте, поделившись впечатлениями от встреч с «застенчивым», «славным» учеником-офицером.

Тем временем хлопоты генерала Мясковского о переводе сына поближе к дому увенчались успехом. В начале 1904 года Николай Яковлевич получил назначение в 18-й саперный батальон под Петербургом. Но решение готовиться к поступлению в консерваторию хотя бы вольнослушателем было принято им твердо, и это отныне определяло весь уклад жизни молодого инженера. Он по-прежнему тщательно и добросовестно исполнял служебные обязанности, не вызывая никаких нареканий начальства, а свободное время, порой в ущерб отдыху и сну, отдавал серьезной подготовке. Летом из военного лагеря в Ижоре он сообщил Яковлеву: «...Я все же нахожу еще достаточно сил и воли, чтобы идти после обеда на 1—1½ часа в лес специально для сольфеджирования, которое с каждым днем идет все более и более успешно, так что через месяц я рассчитываю закончить этот отдел музыкального образования... Начинаю уже чувствовать звук *ля*».

Занятия теорией Мясковский — по совету Глиэра — продолжал под руководством И. И. Крыжановского (ученика Римского-Корсакова), таким образом уже на раннем этапе черпая опыт от двух композиторских школ: московской и петербургской. За три года Мясковский прошел с Крыжановским учение о контрапункте, фуге, форме и начало оркестровки. Стремясь на практике закрепить полученные знания, Мясковский сочинил романсы, три фантазии, «идиллию», сонату для фортепиано, но,

оставшись неудовлетворенным, безжалостно уничтожил бóльшую часть сочинений и начал писать струнный квартет.

Наконец летом 1906 года, втайне от военного начальства, Мясковский сдал экзамены и поступил в Петербургскую консерваторию, полагая, что заниматься гармонией ему уже не придется. Но Лядов и Глазунов, считавшие гармонию основой теории композиции, проходили ее с учениками в обязательном порядке одновременно с контрапунктом. Это давало двойную нагрузку, двойное количество решаемых задач. А у Мясковского до конца срока обязательной выслуги оставалось еще более полугода, после чего можно было просить об отставке. Поэтому ему приходилось проявлять исключительную выдержку и строгость в распределении своего времени, чтобы в надлежащий срок выполнять все задания, поспевать на службу и не пропускать уроков в консерватории. Однако он никогда не выказывал торопливости, не суетился.

Широким размеренным шагом входил Мясковский в консерваторию, неся под мышкой большой желтый портфель, где умещались книги по фортификации и теории музыки, листы нотных записей и инженерных расчетов.

В классе Мясковский не утрачивал сосредоточенности даже на уроках контрапункта Римского-Корсакова. А то были очень утомительные занятия, так как Римский-Корсаков обычно объединял два параллельных класса и занимался 3—4 часа подряд. Прокофьев, который с детским задором ради развлечения вел на уроках учет промахов товарищей, чем приводил многих в ярость, быстро отметил, что молчаливый офицер писал свои задачи «четко и аккуратно, делая сравнительно мало ошибок».

Человек уже не первой молодости, пожелавший вдруг обучаться в консерватории, его манеры, выправка, безукоризненно сидевшая военная форма — все в Мясковском с первых же дней возбудило интерес юных консерваторцев. Но серьезность его и сдержанность заставляли студентов держаться на расстоянии. Даже общий баловень Прокофьев, при-

выкший к благосклонному вниманию окружающих, не решался первым делать шаги к сближению с Мясковским. Помогло его умение бойко читать с листа.

Однажды после концерта Макса Регера (15 декабря 1906 года) Мясковский принес в консерваторию четырехручное переложение регеровской симфонической серенады, и Прокофьев вызвался сыграть ее с ним, взявшись за первую партию. Так начались регулярные совместные музицирования, пробудившие вскоре у Мясковского интерес к композициям Прокофьева. Однажды, ознакомившись с пьесами, он сказал: «Вот какого змееныша мы, оказывается, пригрели у себя на груди». По тону, выражению глаз видно было, что пьесы ему очень понравились. С тех пор Прокофьев, едва закончив сочинение или его отдельную часть, спешил показать написанное Мясковскому, а тот охотно просматривал все, что выходило из-под пера юного композитора.

Летние каникулы не прервали завязавшихся дружеских связей. Прокофьев из деревни посылал Мясковскому в Ораниенбаум, где тот находился с воинской частью, аккуратно переписанные тетрадки своих фортепианных пьес, которые он называл «собачками» из-за «кусающихся» резких звуковых сочетаний, просил высказать свое мнение о темпах, различных тонкостях, а также придумать пьесам названия, что Мясковский, кстати сказать, делал для Прокофьева и позже.

Свои же сочинения Мясковский довольно долго не хотел показывать Прокофьеву, оправдываясь тем, что у него нет ничего, «что имело бы хоть малюсенький шансик удовлетворить» друга. Он говорил, что пробавляется «разной пустяковиной вроде 3-й фортепианной сонаты (в 2-х частях)». Лишь побуждаемый настойчивыми просьбами Прокофьева, который готов был не на шутку обидеться, Николай Яковлевич постепенно стал делиться с ним своими планами и кое-что высылал из нот. Большая же часть каждого письма его во время этой летней переписки отводилась критическому разбору сочинений «сердцу любезного Сергея Сергеевича». Мясковскому нравились «пылкость» и «колкость» музыки

Прокофьева. Эти качества были настолько ярки, что, как писал Мясковский, искупали даже явные недостатки некоторых его сочинений, на которые он тут же обращал внимание композитора. Так, в сонате, например, Николай Яковлевич указывал на «ненужно-грязные фигурации, случайную разбросанность голосоведения, иногда неловкие фигуры» и на конкретных примерах показывал, как лучше переделать. Он советовал Прокофьеву побольше развивать темы и подробно объяснял, что в разработке тему нужно удлинять, укорачивать, расширять, изменять интервалы. «Таким образом получается тема та, да не та, словом, развитая во что-то близкое, но другое».

Вспоминая позже консерваторские годы, взаимный разбор сочинений и оживленную переписку с Мясковским, Прокофьев писал: «...Эта переписка принесла моему развитию несомненно больше пользы, чем сухие, ворчливые уроки Лядова».

Поиски и дебюты

Весной 1907 года Мясковский подал прошение об отставке, но только через год был отчислен в запас. Однако уже летом, получив отпуск для необходимого лечения, он почувствовал себя впервые в жизни почти профессиональным музыкантом. Чтобы не быть в тягость отцу, он стал давать уроки гармонии ученикам, которых посылал ему Лядов, остальное же время посвящал творчеству. Писал музыку Мясковский в этот период, по собственным словам, «бешено», сочинял быстро, работал запоем, не отрываясь. За летние месяцы он сочинил четыре фортепианных сонаты (две многочастные), двенадцать мелких пьес, струнный квартет, наконец, первый цикл вполне «грамотных», как отметил сам автор, превосходных романсов на стихи Е. А. Баратынского.

Слова Р. М. Глиэра «композитор должен очень много з н а т ь и очень много у м е т ь» Мясковский понимал необычайно широко. Поэтому, готовя себя к музыкальной карьере, он усиленно занимался самообразованием: изучал историю, философию, живопись и, конечно же, литературу, как классическую, так и современную. Композитор много читал, посещал литературные вечера, охотно проводил время у своих старых друзей Модзалевского и Гофмана (братьев известных пушкинистов), где музицировали, читали стихи и, жарко споря, обсуждали новинки литературы и искусства.

Бурное развитие различных модернистических течений в литературе и искусстве в те годы доставляло обильную пищу умам, возбужденным грозовым накалом политической обстановки, предчувствием неизбежности перемен и глубоких общественных потрясений. Пожалуй, более всего увлекались символизмом, который, придя с Запада, в России приобрел, по словам А. Белого, специфические черты

«лаборатории исканий». Символизм распространился на поэзию, театр, музыку и даже живопись (вспомним творчество М. А. Врубеля).

Мясковский не прошел мимо этого течения. Еще до поступления в консерваторию, поощряемый Крыжановским, он написал романсы на слова К. Бальмонта и З. Гиппиус, что не помешало ему, однако, обращаться также к текстам А. Толстого, А. Голенищева-Кутузова и поэта столь близкого к пушкинским традициям, как Е. Баратынский. Кстати сказать, именно циклом из семи романсов «Размышления» на слова Баратынского Николай Яковлевич счел возможным открыть список своих произведений, пометив его «соч. 1».

Кроме двенадцати романсов «Из юношеских лет» (1903—1906) на стихи Бальмонта композитор написал еще хор (без сопровождения) «Ковыль» и сюиту «Мадригал» (1909) для голоса и фортепиано. На тексты З. Гиппиус в разные годы в общей сложности он создал двадцать семь романсов.

Нелегко давались Мясковскому эти сочинения. В одном из писем он признавался, что романс «Кровь» написан «после долгих усилий понять Зинины стишки». И нужно отметить, что туманные, мистические образы стихов в музыке Мясковского претерпевали порой существенные изменения, насыщаясь чертами взволнованной лирики.

Что привлекало Мясковского в поэзии символистов? Дать исчерпывающий ответ на этот вопрос невозможно. Взгляды поэтов на мир как на царство произвола, где господствуют неподвластные человеку, но враждебные ему силы, упоение своим собственным страданием, неверие в жизнь и стремление уйти от нее в мистические «миры иные» — все это вряд ли мог разделять человек, который много лет, преодолевая трудности, вел мужественную борьбу за свое призвание, место в искусстве и побеждал. Правильнее предположить, что Мясковского, как тонкого художника, более всего привлекала музыкальность стиха символистов, их исключительное умение оперировать словом, умение показать его многозначность, открыть в слове дополнительные оттенки и грани смысла, необыкновенно обогащая

тем самым стихотворный язык. Вспомним, что даже Горький не мог не признать этой положительной особенности поэзии символистов, воспринятой от них следующими поколениями поэтов. Ведя активную борьбу с декадентами и резко ополчаясь на них, Горький в письме к Леониду Андрееву писал: «...Я в этой публике ценю ее любовь к слову, ...признаю за ней серьезную культурную заслугу — она обогатила язык массой новых словосочетаний, она создала чудесный стих — и за все это я не могу не сказать — спасибо, от всей души — спасибо, что со временем скажет им история».

Естественно, поэзия символистов потребовала от композитора усложнения музыкальной речи. Николай Яковлевич искал интонации и мелодические обороты, которые наиболее выразительно передавали бы эмоциональную напряженность стиха, его утонченность и в то же время туманную расплывчатость. Он насыщал гармонию диссонансами, изламывал порой мелодическую линию. Романсы получались трудные для исполнения и нелегко воспринимались. Но все же романсы эти не знаменовали отхода от норм и традиций классического искусства.

Мясковский уже в эту раннюю пору своей творческой деятельности отрицательно относился к чисто формальным приемам, диктуемым модой. Романсы его «оставляют в сознании исполнителя и слушателя глубокий след — не внешней красивостью, не изощренностью выразительных средств, а глубиной и напряженностью творческой мысли», — писала Е. В. Копосова-Держановская, одна из лучших исполнительниц вокальных сочинений Мясковского, чьи интерпретации композитор высоко ценил. Позже, отправляя в подарок певице рукопись нескольких своих романсов, он сделал надпись: «Единственной и неподражаемой воплотительнице сочинительских замыслов».

Романсы на слова Гиппиус были первыми опубликованными сочинениями Мясковского. Николай Яковлевич в 1907 году напечатал тетрадку за свой счет в издательстве Ю. Циммермана. Кроме того, с этими романсами связано и первое знакомство музыкальной общественности с творчеством молодо-

го композитора. Это произошло 31 декабря 1908 года на «Вечере современной музыки».

В Петербурге «Вечера современной музыки» регулярно проводились с 1901 года (четыре-пять раз в сезон) по инициативе музыкального кружка, ядро которого составляли В. Г. Каратыгин, А. П. Нурок, И. И. Крыжановский, В. Ф. Нувель, А. Д. Медем и другие. Основной целью кружка была пропаганда новых сочинений русских и зарубежных композиторов. Ряд произведений Дебюсси, Равеля, Р. Штрауса, д'Энди, Роже-Дюкаса, Малера, Шёнберга прозвучал впервые в России именно на «Вечерах современной музыки», проходивших в зале Реформатского училища (Мойка, 38). На одном из «Вечеров» свои произведения исполнял приезжавший в Петербург Макс Регер. Члены кружка (прежде всего Каратыгин и Нурок), выступая на страницах прессы, всячески поддерживали новые течения в музыке. Это, к сожалению, порождало у некоторых русских музыкантов порой весьма некритическое отношение к различным модернистским веяниям. В погоне за модой они отходили от классических традиций и предпринимали цепь экспериментов, нередко оказывавшихся бесплодными, что в конечном итоге принесло немалый вред русскому искусству. Но, говоря о деятельности организаторов «Вечеров современной музыки», не следует забывать и о том, что много внимания уделялось ими также воскрешению забытых и популяризации малоизвестных сочинений классики. Там исполнялись, например, «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» Мусоргского, произведения Бородина, Римского-Корсакова, Лядова.

Молодые композиторы России пользовались активнейшей поддержкой кружка. Творческие дебюты Мясковского, Прокофьева и Стравинского состоялись именно на «Вечерах современной музыки». Позже такие вечера по примеру Петербурга стали устраиваться в Москве и в Киеве.

Мясковский и Прокофьев дебютировали в один вечер. Прокофьев, впервые выступавший тогда перед публикой и как пианист, сыграл по рукописи несколько своих фортепианных пьес, которые потом

в переработанном виде вошли в соч. 3 и 4. Творчество Мясковского было представлено романсами «Луна и туман», «Противоречия», «Кровь». Исполняла их певица С. С. Демидова, аккомпанировал Каратыгин. Прокофьев, обрисовывая обстановку концерта в письме Мясковскому, который из-за болезни не мог присутствовать, отметил, что Каратыгин очень хорошо аккомпанировал, что «Кровь» они исполнили прекрасно («Я прямо слушал с наслаждением»), но Демидова считает, будто романсы «написаны для машины, а не для певицы».

Слушатели и критики находили много хорошего в романсах Мясковского. Отмечая модернистскую изысканность письма, Ю. Энгель в рецензии, помещенной в «Русских ведомостях» и затем перепечатанной в журнале «Музыка», писал, что композитора в то же время не покидает «тяга к мелодии. Некоторые вещи в этом роде прямо превосходны. Например, „Пан и Психея“, с изящными поворотами мелодий и очень характерными штрихами в аккомпанементе; „Внезапно“... и особенно „Круги“, в которых Мясковский предстает перед нами лириком, способным трогать поистине глубоко». Прокофьев тоже высоко ценил романсы Николая Яковлевича. В 20-х годах, будучи за рубежом и приобретя в нотном магазине Парижа сборник вокальных произведений Мясковского «Круги», он писал: «...Хотя неприлично хвалить автору его старые сочинения, должен признаться, что прямо упивался этой изумительной вещью».

В консерваторские годы состоялся творческий дебют Мясковского и в области симфонической музыки. Наброски 1-й симфонии Николай Яковлевич начал делать в феврале 1908 года, но серьезно занялся ею лишь в летние месяцы, которые, кстати сказать, на протяжении всей жизни у композитора были в творческом отношении наиболее продуктивными. К 1 июля 1908 года в клавирном эскизе была закончена первая часть симфонии, за восемь дней—финал, а к 27 июля была готова и вторая часть. Причем сразу же, подчеркнем это, делая клавирные наброски, композитор уже достаточно четко представлял себе оркестровое звучание всего

произведения. Август и несколько дней сентября ушли на инструментовку симфонии.

В целом это произведение написано в классических традициях русской музыки, идущих от Чайковского, Глазунова и, конечно, Танеева, с его высоким интеллектуализмом и эмоциональной сдержанностью. Голосоведение в нем отличается выразительностью всех мелодических линий, характерной для корсаковской школы, традиции которой Мясковский так чутко восприняял, занимаясь в классе Лядова. Впоследствии Николай Яковлевич писал о своем учителе, что его «необычайная строгость в требованиях, даже придирчивость, исключительная методическая ясность, необыкновенный вкус и чрезвычайно острое критическое чутье очень прочно укрепили нашу технику и развили чувство стиля».

Музыка симфонии романтически взволнованна, а ее мужественные динамичные образы создают картину напряженнейшей борьбы, в кульминационные моменты которой звучат победно-мажорные ликующие темы. Однако Б. В. Асафьев, говоря о ранних симфонических произведениях Мясковского, по настроению, по эмоциональному тонусу сравнивал их с вокальным циклом Мусоргского «Без солнца».

Музыкальная ткань симфонии не содержит внешних эффектов. Мясковский, отдававший, как уже было сказано, дань русскому модернизму (хотя и не настолько, чтобы стать «своим» в среде деятелей, группировавшихся вокруг «Вечеров современной музыки»), не увлекался чисто техническими изобретениями, и в симфонических произведениях, так же как в фортепианных и вокальных, не позволял себе бездумно любоваться отдельными звуковыми сочетаниями. Все средства выразительности у него строго подчинены передаче идейного содержания симфонии, разрешению тех философских задач, которые начал ставить перед собой вдумчивый композитор.

В то же время следует подчеркнуть, что уже в этом первом симфоническом произведении достаточно четко намечены черты, которые, развиваясь в дальнейшем, станут характерными вообще для

творчества Мясковского. Прежде всего отметим широкое изложение тем (которые даются в различных ракурсах, претерпевая уже в экспозиции ряд изменений) и стремление к полифоническому противопоставлению и контрапунктическому сплетению этих тем. Прокофьев пришел в ярость, когда узнал, что Николай Яковлевич в финале симфонии соединил четыре темы. «Приятно соединение двух тем, например, ну, хоть в „Мейстерзингерах" что ли, но 4 темы, для кого это? Уж не для Лядова ли?» — писал он Мясковскому.

Говоря об особенностях гармонической ткани 1-й симфонии, следует отметить ее густую насыщенность, вязкость, что создает определенное эмоциональное напряжение.

Работа над симфонией принесла Мясковскому большое удовлетворение. Она определила весь его дальнейший путь как композитора-симфониста. «Я почувствовал, что именно в этой области буду всегда наиболее охотно высказываться»,— отметил Николай Яковлевич.

Показать симфонию своему профессору — Лядову — Мясковский не рискнул: слишком сурово относился Анатолий Константинович ко всяким проявлениям модернизма. Известно, что «Вечера современной музыки» он посещал только тогда, когда там исполнялись его сочинения или сочинения Римского-Корсакова. Да и тяготясь педагогической деятельностью, Лядов мало интересовался тем, что ученики писали вне класса, «для себя». Прокофьев, который по взаимному уговору с Николаем Яковлевичем летом тоже сочинял симфонию, предложил атаковать директора: «...Возьмемся под ручку, встретим где-нибудь в коридоре Глазунова и скажем, что вот, мол, написали... позвольте показать...» Так и сделали. Глазунов, доброжелательно относившийся к студентам и особенно внимательный к молодым композиторам, посмотрел симфонии друзей, похвалил Мясковского за зрелость мысли и в виде поощрения назначил ему стипендию. Известно, что Глазунов бóльшую часть своего авторского гонорара расходовал на стипендии особо талантливым, а также малообеспеченным студентам.

«Не получи я этой стипендии, консерваторию пришлось бы бросить, так как 250 рублей на обучение взять было негде»,—писал Мясковский.

1-я (до-минорная) симфония Мясковского написана для небольшого состава оркестра с добавлением флейты пикколо. Впервые прозвучала она 2 июня 1914 года в Павловске под управлением А. П. Асланова, а в начале 20-х годов композитор внес существенные изменения в партитуру. Он сократил первую часть, несколько разгрузил финал, отказавшись и от тех тактов, где сплетались четыре темы, и пересмотрел оркестровку. В этой новой редакции симфония была напечатана в 1929 году как соч. 3. Тогда же автором было сделано четырехручное переложение.

Создание первого оркестрового произведения надолго исчерпало силы Мясковского. Он жаловался Прокофьеву на плохое самочувствие и «плачевное настроение», в консерваторию приходил мрачным, сочинять не хотел, но по-прежнему охотно откликался на предложение поиграть в четыре руки. Получив от Прокофьева записочку, в которой тот писал: «Дорогой мой, может Ваша милость завтра не заглянет ли ко мне вечером..., а то больно уж я соскучился без Вас и без четырех рук. Буду беспредельно счастлив и жду непременно», Мясковский спешил на зов. В тот год внимание друзей привлекали 5, 6, 7 и 8-я симфонии Глазунова, музыка Вагнера, Рихарда Штрауса и Скрябина. Николай Яковлевич особенно восхищался «Поэмой экстаза», называя ее «вихрем титанической творческой силы», и Пятой сонатой для фортепиано Скрябина, которую Прокофьев собирался учить наизусть.

Чувствуя себя совсем больным, забросив творчество, Николай Яковлевич, однако, помогал Прокофьеву проверять расписанные партии его симфонии, которую тот готовил к исполнению. Потом, не желая, вероятно, отставать от Сергея Сергеевича, сочинявшего к предстоящему экзамену по форме оперную сцену на «Пир во время чумы» Пушкина, задумал было писать оперу, но скоро бросил эту затею. «Театр никогда меня к себе не привлекал ни в опере, ни в балете»,—напишет он позже, подчер-

кнув, что и в этих жанрах всегда предпочитал то, «что несет в себе наибольшее количество черт „чистой музыки“ и симфонической жизни,— оперы Вагнера, Римского-Корсакова».

А время шло. На исходе был третий учебный год. Мясковский штудировал только что вышедшую из печати «Летопись моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова и находил там для себя много интересного, в частности о способе сочинения, но серьезно заняться творчеством все еще не было сил. Наступили каникулы, или, как тогда говорили,— вакации. 8 июня 1909 года Мясковский написал Прокофьеву: «Дорогой Серж..., до сих пор моя полная апатия и даже хуже — отвращение к музыке и звукам не прошло, и потому я вовсе не притрагиваюсь к роялю вот уже около двух или полутора недель. Только недавнее получение Ваших манускриптов заставило вновь побренчать».

Но благодатное летнее время оказало быстрое оживляющее действие. Прошло всего семнадцать дней, как было отправлено письмо Прокофьеву, и Николай Яковлевич с радостью сообщает юному другу, что входит «в колею работы», что новый опус его «обещает быть опять массивным», что это — оркестровая сказка «Молчание» по Эдгару По. План сочинения уже готов, «все темы налицо; музыки сочинено (без отделки) половина». Снова наступала напряженная творческая пора.

Обращение к Э. По не было случайным. Дерзкое новаторство, экспрессия, конденсированность и яркость поэтических образов в творчестве великого американца привлекали к нему внимание писателей и композиторов многих стран. В России в ту пору было издано трехтомное собрание его сочинений в переводах К. Д. Бальмонта. Книгами Э. По зачитывались. Образы его творчества вдохновили многих русских композиторов, в частности, на текст По написана кантата Рахманинова «Колокола».

К концу лета сказка «Молчание» была уже готова в клавире, а в январе оркестрована.

Это крупное одночастное программное симфоническое произведение написано для очень большого состава оркестра. В основу программы положены

отрывки одноименной «притчи» Эдгара По, отобранные композитором так, что акценты несколько смещаются: пьеса в соответствии с литературной основой начинается изложением мрачно-зловещей темы, характеризующей силу, враждебную человеку, то есть Дьявола, от имени которого ведется весь рассказ у Э. По, но главным героем произведения Мясковского является Человек. Его характеризует горделивая тема, широко звучащая в оркестре, когда, согласно программе, Дьявол неожиданно для себя в «*печальной области в Ливии, на берегах реки Заиры*» обнаруживает Человека.

«И вдруг взошел красный месяц и осветил гигантский, дикого цвета утес. И там стоял человек на вершине утеса. Чело его было возвышенно от мысли, и глаза безумны от заботы...»

Проводимая в различных видах, эта тема дает представление о печально-сосредоточенных раздумьях Человека и его трепетном беспокойстве. Злой дух пытается нарушить уединение. Ужасные вопли оглашают окрестности, но Человек, погруженный в свои мысли, остается неподвижен. Разгневанный Дьявол проклинает стихии «заклятием смятения». Начинается страшная буря, лес трещит ломаясь, реки выходят из берегов, раздаются раскаты грома, вспыхивает молния, и глубокая трещина рассекает утес до основания...

В сложной разработке музыкальных тем композитор передает картины разбушевавшейся стихии — картины дьявольских испытаний, обрушенных на Человека. Завершается разработка патетическим возгласом всего оркестра.

Но ничто не устрашило Человека, не рассеяло его сосредоточенности. Тогда Дьявол, разъярившись, проклял все вокруг «заклятием молчания». Все погрузилось в б е з м о л в и е.

Стихает оркестр. Слышен только рокот тромбонов и тубы.

«И лицо человека стало бледно от ужаса, и задрожал человек... и бежал прочь...» Безмолвие страшнее ему, чем все дьявольские козни. Короткая кода на основных темах завершает произведение.

Начиная работу над «Сказкой», Мясковский пи-

сал Прокофьеву: «Во всей пьесе не будет ни одной светлой ноты — Мрак и Ужас».

Очень близка по настроению и вторая симфоническая поэма Николая Яковлевича — «Аластор», созданная через три года после «Молчания». Поэма эта посвящена Сергею Сергеевичу и представляет собою, как писал композитор, «попытку музыкального воспроизведения общего замысла и главнейших моментов одноименной меланхолической поэмы Шелли, носящей еще подзаголовок „Дух уединения“». Герой ее тоже незаурядный человек. В поисках своего идеала он странствует, терпит муки и борется, но, отчаявшись, в полном изнеможении и одиночестве погибает.

Итак, молчание и одиночество, устрашающе-грозные стихии, титаническая борьба и трагический конец — таковы основные образы. Обе симфонические поэмы не лишены недостатков. Это прежде всего некоторая растянутость отдельных эпизодов и контрапунктическая усложненность. Но в целом их музыка красивая, романтически взволнованная и очень поэтичная. Что касается «Аластора», то, по замыслу композитора, звучность его «акварельная».

Сказку «Молчание» Асафьев считал первым зрелым произведением Мясковского, а в «Аласторе» отмечал яркую музыкальную характеристику героя, мастерство разработки и исключительную выразительность оркестра в эпизодах бури и смерти.

С дипломом свободного художника

Мясковскому исполнилось тридцать лет, когда он в 1911 году «тихо», по собственному определению, закончил консерваторию, показав Лядову два квартета (один из них — ре-минорный, в котором использованы темы Грига) и бальмонтовскую вокальную сюиту «Мадригал», и получил, по положению того времени, диплом «свободного художника». Полный творческих планов Мясковский отказался занять предложенное ему место директора Воронежского музыкального училища и остался в Петербурге, сведя свою наставническую деятельность к преподаванию теоретических предметов в музыкальной школе и немногим частным урокам.

Весной этого же года, при содействии Крыжановского, состоялось знакомство Николая Яковлевича с Константином Соломоновичем Сараджевым, который стал первым исполнителем многих его сочинений и, как чуткий интерпретатор, сыграл большую роль в жизни композитора. Превосходный, тонкий музыкант, дирижер огромного темперамента, Сараджев в ту пору возглавлял летние симфонические концерты в Сокольниках и жадно искал свежий нотный материал.

Первая же встреча с Николаем Мясковским возбудила его интерес к личности этого выпускника Петербургской консерватории. Сараджеву понравились самостоятельные суждения молодого композитора о различных явлениях музыкального искусства, сдержанные, но исчерпывающие ответы, и захотелось познакомиться с его произведениями. А просмотрев партитуру «Сказки», Сараджев тут же решил, что исполнит ее в конце мая в Москве, и пригласил композитора остановиться у него дома.

Перспектива услышать — впервые в жизни! — симфоническое звучание своего произведения была очень заманчива.

В журнале «Музыка», который регулярно информировал читателей о концертах в Сокольниках, появились краткие биографические сведения о Николае Яковлевиче, программа его симфонической поэмы «Молчание» и небольшой разбор, сделанный по просьбе редактора самим автором. Преодолев сковывавшее чувство застенчивости, Мясковский отправился в Москву.

В ясный майский день он появился в квартире Сараджева на Остоженке (ныне Метростроевская улица). Одет он уже был в штатский костюм, дополнявшийся модной шляпой канотье, но выправку сохранял военную. Говорил тихо, почти не улыбался, движения его были медленны, пластичны. Оживлялся Мясковский лишь тогда, когда заводил речь о Прокофьеве,— это отметили и Сараджев, и его ближайшие друзья — чета Держановских. Мясковский знал, что Сараджев предельно загружен, что программы летних концертов полностью укомплектованы и делать в них какие-либо изменения почти невозможно, но был так красноречив и настойчив, описывая достоинства музыки Сергея Сергеевича, ее свежесть, силу гармонического письма, жгучую темпераментность, что уговорил Сараджева в том же сезоне исполнить его симфонические пьесы «Сны» и «Осеннее».

12 июня 1911 года на сокольнической летней эстраде под управлением Сараджева состоялось первое исполнение «Молчания». Отзывы в целом были скорее благоприятные, хотя и содержали довольно много критических замечаний. Одни рецензенты с неудовольствием отмечали перегруженность оркестра, другие — неполное соответствие с литературной основой. И все же Мясковский вернулся окрыленным и быстро завершил инструментовку «Дивертисмента» — жизнерадостной пьесы, сочиненной уже более года назад (в окончательном варианте названа «Симфониеттой»). Изящная мелодия вальса из ее первой части, идиллические картины русской природы во второй и жанровые зарисовки карнавального вальса третьей части — все получило великолепный, яркий и в то же время ажурно-прозрачный оркестровый наряд в духе глинкинских традиций.

После завершения «Симфониетты» Мясковский принялся за 2-ю симфонию (которая, по определению автора, склонного всегда особенно иронизировать по поводу своих сочинений, была «сахарная вода со вздохами *из Рахманинова и Чайковского, но бойко* звучит, легка и „правоверна“») и быстро завершил ее эскизы. Наконец, под свежим впечатлением от исполнения создана была новая редакция «Молчания». «Что значит Москва! В полторы недели я сделал то, чего не мог высидеть 6—7 месяцев»,—с радостью сообщал он Прокофьеву.

Уединившись на оставшиеся летние месяцы в глухой деревушке Батово, расположенной далеко от железной дороги, Мясковский работал с упоением и попутно изучал танеевское учение о подвижном контрапункте строгого письма, советуя Сергею Сергеевичу заняться тем же: «Не только полезно, а прямо необходимо»,—наставлял он.

Регулярно отвечая на письма новых московских друзей, в частности В. В. Держановского, Николай Яковлевич сообщал петербургские музыкальные новости, рассказывал, над чем трудится сам и что пишут другие композиторы, метко характеризуя отдельные стили и, конечно, выдвигая на первый план Прокофьева, которого по дарованию и самобытности он ставил значительно выше обратившего уже тогда на себя внимание Стравинского, хотя и признавал, что его юному другу еще недостает «ошеломляющей техники» последнего.

Неудивительно, что вскоре Мясковский получил от Владимира Владимировича Держановского, издававшего журнал «Музыка», предложение сотрудничать.

«Очень, очень прошу Вас, дорогой Николай Яковлевич, не отвергнуть мои мольбы. Пишите о чем хотите и как хотите». Мясковский был несколько смущен, уверял, что не чувствует в себе никаких способностей к подобной работе, но согласился попробовать, предупредив однако, что, сознавая свою «неподготовленность», заранее отказывается от гонорара («при малейшей Вашей попытке гонорирования я все прекращаю»). Просил он лишь по возможности снабжать его нотными новинками, ибо покуп-

ка нот при его скромном бюджете по-прежнему была для него роскошью.

Музыкальные сочинения Мясковского не приносили еще никакого дохода — Российским музыкальным издательством напечатан был только один «Сонет» на слова Микеланджело — Тютчева для голоса и фортепиано.

Итак, в августе 1911 года с помощью журнала «Музыка» музыкально-критическая деятельность Николая Яковлевича, начатая еще в первые консерваторские годы в переписке с Прокофьевым, получила новую форму. И здесь Мясковский предстает перед нами прямым продолжателем традиций русских композиторов-классиков, таких, как Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, которые оставили нам в этой области ценнейшее наследие.

За три года (1911—1914) в «Музыке» было напечатано 114 статей и заметок Николая Яковлевича. Маленькие нотографические заметки он подписывал только инициалами *Н. Я.*, *Н. М.* или просто *М.* Обзоры концертной жизни (пятнадцать «Петербургских писем») печатались за подписью *«Мизантроп»*, и лишь под критико-эстетическими статьями Мясковский ставил свое имя полностью.

Высказывания Мясковского отличались уверенностью и смелостью суждений, словно они исходили от умудренного большим опытом, маститого автора, а не музыканта, едва закончившего консерваторию. В то же время чувствовался задор молодости. Довольно часто в его отзывах встречались слова: скверно, скучно, бессвязно, неталантливо. Выступая с резкой, нелицеприятной критикой, Мясковский понимал, что «губит» себя, что «бесповоротно порывает всякие связи с сильными мира сего», но оставался всегда искренним, принципиальным и честным.

Взять хотя бы случай с А. П. Коптяевым. Мясковский знал, что это — весьма плодовитый критик, связанный с периодической прессой (одно время он издавал свой журнал «Вестник театра и музыки»), но не побоялся, однако, дать уничтожающую оценку его элегическому полонезу для оркестра «Шествие жизни». Он писал: «Сколько самодовольства, шума,

треска, и все лишь для того, чтобы прикрыть ими самую отъявленную пошлятину». А о другом его сочинении напечатанном у Циммермана, Николай Яковлевич заметил, что это «такой же хлам, как и предшествующее. Вот уж поистине — бумага все терпит!»

Воздавая должное Зилоти-пианисту, Мясковский, в то же время касаясь его дирижерских выступлений, возмущался «мазней» управляемого им оркестра, бестемпераментным и серым порой исполнением сочинений, как случилось, например, с симфонией Рахманинова. Не прощал Николай Яковлевич промахов и такому талантливому музыканту, как С. А. Кусевицкий, который иногда произвольно изменял темпы, и поэтому в его исполнении плохо прозвучал «Антар», это «свежейшее и ароматнейшее из корсаковских оркестровых сочинений», а в 5-й симфонии Чайковского дирижер, по мнению Мясковского, допустил «оглушительную трескотню меди и литавр».

Строго судил Николай Яковлевич выступления солистов, не раз указывая на стремление некоторых из них к внешним эффектам, на желание «поразить» в ущерб потребности «выразить».

Анализируя произведения и творческие особенности того или иного композитора, Мясковский умел четко определить стиль музыки, влияния, оказанные на автора, а самое главное — возможности и пути дальнейшего развития. В этом отношении особенно примечательно высказывание Николая Яковлевича о психографической драме В. И. Ребикова «Дворянское гнездо» (статья напечатана в «Советской музыке», 1960, № 8). Охарактеризовав это сочинение в целом как «банальную никчемность», Николай Яковлевич в заключение разбора заметил, что «такого рода произведения, не обогащая ни музыки, ни драмы, решительно никуда не двигают искусства — это поистине болото недавней современности, поросшее, быть может, красивыми цветами..., но по существу — болото, тина».

И если вспомнить, что все многочисленные, так нашумевшие в свое время музыкальные опыты Ребикова ни к чему, по существу, не привели, а из

обширного наследия композитора испытание временем выдержали только его небольшие фортепианные пьесы и вальс из оперы «Елка», то станет ясно, насколько мудр и прозорлив был Мясковский в своих оценках.

Совершенно нетерпимо относился Николай Яковлевич к различным проявлениям дилетантизма и недостаточности профессиональной подготовки. Здесь сказывались крепкая корсаковская школа и наставления Лядова, который всегда придавал огромное значение красоте и законченности формы, чистоте голосоведения и тщательной отделке произведения.

Но высоко оценивая мастерство и считая, что создавать новое можно лишь крепко усвоив опыт, накопленный мастерами прошлого, Мясковский в произведении искусства прежде всего искал глубокое содержание. Никакая изысканность формы и красота звуковых сочетаний сами по себе не могли его удовлетворить. «Музыку страстной мысли», ее интеллектуальное напряжение он ценил всегда значительно выше, чем открытую, даже самую эффектную эмоциональность. Здесь можно вспомнить высказывания Мясковского о Равеле. Признавая талантливость композитора, подчеркивая, что неудачных сочинений у него нет («форма их блестяща и законченна, оркестр ослепительно звучен»), Николай Яковлевич в то же время отмечал некоторый недостаток фантазии и «той непосредственности, глубины и разнообразия психологических переживаний, которые одни дают произведению вечную ценность».

Сравнивая Равеля с Дебюсси, он оказывал предпочтение последнему, хотя и не отрицал, что Клод Французский (так прозвали Дебюсси на родине) — композитор неровный и у него есть произведения слабые.

Обращаясь к творчеству Листа, о котором до сих пор прежде всего вспоминают как о блестящем пианисте, Мясковский писал, что в его «Фауст-симфонии» «океан превосходной музыки, поражающей гениальной интуицией, с какою Лист за десятилетия провидел те элементы», из коих созда-

лись некоторые сочинения Вагнера и даже корсаковский «Петушок».

Неумолимо Мясковский отвергал всякий салонный вздор зарубежных и отечественных модных композиторов и те произведения, которые легко определяются, по его выражению, словами: ни складу ни ладу. Обращаясь к устроителям концертов, он требовал строже подходить к выбору преподносимых публике сочинений.

За жесткостью высказываний, которая невольно бросается в глаза при чтении статей и заметок Мясковского, всегда можно разглядеть большую доброжелательность его критики. Отмечая недостатки концертной жизни, он давал советы устроителям, какими произведениями отечественных композиторов следовало бы пополнить репертуар, призывая не забывать о молодежи и братьях-славянах.

«Взор наш всегда устремлен куда-то за пределы горизонта, можно думать, что все нас окружающее давно и досконально известно; на деле же, совестно писать, мы совершенно не имеем представления о молодой музыке наших ближайших славянских соседей. Что мы знаем о юной Польше?»

С возмущением писал Мясковский Держановскому, что определенные круги, поднимая шум «около всего заграничного, с истинно российским вандальством отворачиваются от всего своего. Это надо искоренять». И в этом направлении он действовал неуклонно, обращая внимание даже на то, что, например, р у с с к о е издательство, печатая произведения р у с с к о г о композитора (Н. Черепнин. «Нарцисс». Изд. П. Юргенсона), весь текст, титульный лист и выходные данные («чисто хозяйственные подробности издания») оформило «на изящном французском диалекте». «Что это, недомыслие или сверхмерная изысканность? — спрашивал Николай Яковлевич и тут же добавлял: — Как бы то ни было, но ни то, ни другое внимания к нам, прочим россиянам, не выказывает».

Много и тепло писал Мясковский о Римском-Корсакове, называя его гениальным творцом «Снегурочки», «Кащея» и «Китежа», «исключительным аристократом звукового царства». Он радостно при-

ветствовал каждое исполнение его произведений и огорчался, если это исполнение было не на должной высоте. Среди различных наслоений модернизма музыка Римского-Корсакова воспринималась Мясковским как «свежая струя», что «кружит голову», а иные гармонии этого величайшего русского художника казались ему откровениями. «Куда спрятал этот изумительный чародей ключи от царства русской сказки, эпоса, были-небывальщины? И найдет ли кто их?» — спрашивал он.

Высоко ценил Мясковский Танеева, Глазунова, Лядова, удивительно точно умея подчеркнуть характерные особенности творческого облика каждого композитора.

Особое отношение было у Николая Яковлевича к Чайковскому. Однажды оброненные им слова о том, что он считает его русским Бетховеном, крайне заинтересовали Держановского, который уже после первых встреч с Мясковским и помещения нескольких его корреспонденций в журнале понял, что судьба его свела с весьма незаурядной личностью. Держановский стал советоваться с Николаем Яковлевичем, когда помогал Сараджеву составлять программы симфонических концертов. «Все Ваши предложения, конечно, принимаются с наслаждением»,— писал он Мясковскому.

В результате этого содружества и благодаря рекомендациям Мясковского в Москве были исполнены многие произведения различных композиторов и, в частности, впервые прозвучала музыка С. С. Прокофьева и Б. В. Асафьева. С большим вниманием относился Держановский к каждому слову Мясковского, хотя тот, отмахиваясь от похвал, писал, что все его рассуждения «дилетантские» и сплошное «брюзжание». «Брюзжите Вы прелестно»,— отвечал Владимир Владимирович, а через год написал: «Вы не только блистательный композитор, но и блистательный критик-художник. Можете топорщиться, сколько Вам влезет, но это так, и кругом я слышу подтверждение этому».

Сопоставление Мясковским имен Чайковского и Бетховена породило у Держановского и Сараджева идею организовать концерт с исполнением двух

музыкальных шедевров — 6-й симфонии Чайковского и 9-й Бетховена. В связи с этим концертом Владимир Владимирович попросил Мясковского высказать все, что он думает по поводу творчества этих мастеров: «...Статью эту считаю очень важной, нужной и своевременной... Знаю также, что надо быть именно Вами, чтобы написать это тепло и убедительно».

Так родилась одна из самых больших критико-эстетических статей Мясковского, в которой отразилось его отношение к Чайковскому. Основная мысль статьи сводится к тому, что в мировом музыкальном искусстве «после Бетховена симфония теряет свои жизненные соки, мертвеет» и только в России именно Чайковским возрождается «не как пустая форма, но как естественно сложившийся организм и потому живое выявление внутренних переживаний художника».

Насколько смелым было это выступление Мясковского, можно понять лишь вспомнив, что в ту пору к Чайковскому относились далеко не так, как в наши дни. Многие критики видели в нем сентиментального лирика, сеявшего тоску и уныние, и среди таких критиков был весьма влиятельный В. Каратыгин. Людей, сумевших правильно разобраться в творчестве Чайковского и разделявших взгляды Мясковского, было мало. Голос Кашкина, а еще до этого — Лароша, указывавших на достоинства опер и симфоний Чайковского, часто тонул в хоре отрицательных высказываний.

Страстно отстаивая значение музыки Чайковского, указывая на его преемственные связи с предыдущими поколениями русских композиторов и отмечая черты, которые позволяют его сравнивать с Бетховеном, Мясковский в то же время резко выступал против часто проводимого сопоставления Скрябина с Бетховеном. Здесь он даже проявил несправедливость к Бетховену. Увлеченный грандиозными задачами музыки Скрябина, называя его «гениальным искателем новых путей», Мясковский написал, что этот композитор «при помощи совершенно нового, небывалого языка открывает пред нами такие необычайные, еще не могущие даже быть осознанны-

ми эмоциональные перспективы, такие высоты духовного просветления, что вырастает в наших глазах до явления всемирной значительности, в сравнении с которым Бетховен кажется величиной, имеющей почти местное значение».

Интересны высказывания Николая Яковлевича о Метнере. В своем критико-эстетическом этюде (так Мясковский сам определил жанр этой статьи) он, проводя параллели между музыкой и изобразительным искусством, сравнивает его творчество с графикой, где все дробнее, более сжато и не так красочно, как в живописи. И этой «неколоритностью» музыки Метнера, ее сдержанностью он объясняет тот факт, что многие ее не принимают, но категорически не соглашается с утверждениями, что она «лишена души».

В этой статье Мясковский хотя и подчеркнул, что он ни с кем не полемизирует, а просто высказывает свое мнение, фактически опять выступил против Каратыгина, бесстрашно поднимая голос в защиту всего ценного в русской музыке, как бы разнообразно оно ни проявлялось.

Николай Яковлевич горячо поддерживал Рахманинова, возмущаясь тем, что о нем судят не по лучшим произведениям, как это делается в отношении других композиторов. Удачное же у него, писал Мясковский, «столь значительной ценности, что дает ему право стоять в самых первых рядах не только русских музыкантов».

Мясковский восхищался ранними произведениями И. Стравинского. В одной из первых своих статей о «Жар-птице» он подчеркивал «преемственность дарования Стравинского от Римского-Корсакова», видя в свежести иных гармоний Стравинского «веяние облика» его учителя. Охарактеризовав балет как «замечательное, редкое произведение», Николай Яковлевич позволил себе, однако, не согласиться с утверждением А. Н. Бенуа, что эта музыка гениальна. «...Чего-то недостает,— писал он,— и ответ напрашивается сам собой: недостает самобытности. Та иглистость, бодрость, редкая в современном музыканте радужность, выделяющая Стравинского из ряда его чрезвычайно талантливых

сверстников, дает ему право считаться прямым наследником Н. А. Римского-Корсакова и в связи с прочими его качествами дает залог еще большего расцвета его крупного таланта; но самая сущность его музыкального материала не имеет пока печати ярко выраженной индивидуальности».

Мясковский приветствовал появление среди нотных изданий первых тетрадок сочинений братьев Григория и Александра Крейнов. За некоторым отпечатком скрябинского влияния в ранних фортепианных пьесах и романсах Григория Крейна он разглядел «смелую, искреннюю и интересную личность». В творчестве Александра Абрамовича его привлекали гармоническая свежесть, ясность мелодики и «нежный лиризм».

Высоко оценил Мясковский и рано погибшего А. Станчинского, буквально с изумлением найдя в нем сильную «своеобычную» творческую индивидуальность, обладавшую исключительным контрапунктическим складом мысли. В ранних опытах Ан. Александрова он увидел музыканта отличного вкуса, хорошо владеющего средствами фортепианной и композиторской техники. Разбирал Мясковский также сочинения М. Гнесина, А. Шеншина, Б. Асафьева, других композиторов, и многие высказывания его сохранили значение до сих пор.

Особенно увлеченно и темпераментно отзывался Николай Яковлевич о творчестве Прокофьева. Он восторгался «первобытной силой и свежестью» его сочинений и старался неизменно отвести от Сергея Сергеевича всякие упреки, хотя сам и в письмах и при встречах бывал весьма суровым его критиком. Но то была особая, «отеческая» критика, рожденная беззаветной любовью к Прокофьеву и стремлением всегда помочь ему отшлифовать произведения и облечь их в идеально соответствующую форму. Он делал фортепианные переложения сочинений Прокофьева, организовывал переписку его нот и корректировал их, что категорически отказывался делать, например, для Стравинского.

Следует еще добавить, что благодаря усилиям и настойчивости Мясковского В. В. Ястребцевым были написаны и в «Музыке» напечатаны три статьи о

Римском-Корсакове, которые стали началом работы над будущим двухтомником («Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева»).

Кроме того, к работе в журнале Мясковский привлек своих сверстников В. В. Яковлева, Л. И. Саминского, В. М. Беляева и Б. В. Асафьева. «Я так горячо верю в него...— писал Николай Яковлевич об Асафьеве, который тогда работал концертмейстером балета Мариинского театра, рекомендуя его Держановскому,— и так убежден в необходимости открыть ему серьезную дорогу, что меня никто и ничто не поколеблет в отношении к нему». С обзора художественной деятельности Мариинского театра, подписанного придуманным Владимиром Владимировичем псевдонимом — Игорь Глебов — начались выступления Асафьева на страницах журнала.

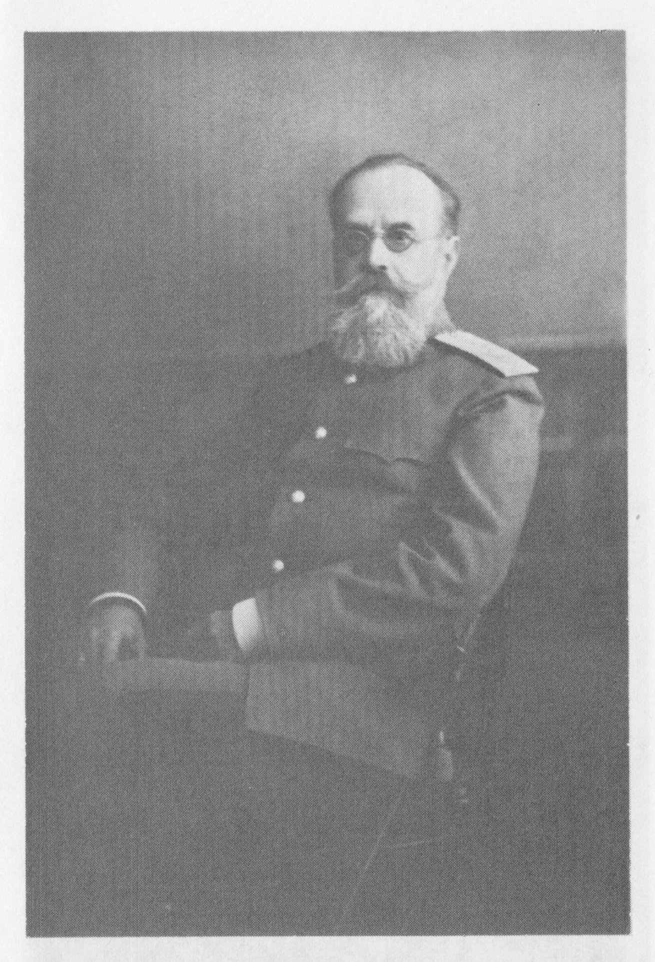
Роль Мясковского в музыкальной жизни стремительно и неуклонно росла, авторитет его укреплялся. «...Я Вами доволен,— писал Прокофьев.— Вы вообще становитесь популярностью... Мариинский театр слушается Вас и ставит цикл корсаковских опер...» В начале 1914 года некоторые письма издателя «Музыки» к Николаю Яковлевичу уже носили характер отчетов. Держановский осведомлялся, какое впечатление на него производят текущие номера журнала, подробно сообщал о положении дел в редакции, о получении статей от авторов или об их задержке.

«Что мне делать с Сабанеевым?» — спрашивал Держановский после гневного замечания Мясковского по поводу перепечатки статьи Л. Сабанеева об одном из московских камерных концертов, в которой тот позволил себе выпады в адрес Прокофьева и Стравинского. Возмущенный недобросовестностью критика, огорченный за журнал и своего юного друга, Мясковский писал Владимиру Владимировичу: «...Лучше было бы, по-моему, самому сочинить сухой отчет о вечере современной музыки, нежели для „беспристрастия“ перепечатывать... грубую, непристойную и бессовестно тупую руготню Сабанеева; ей-ей, есть мера и для беспристрастия — нельзя же поганить журнал. Мне было до дикости неприятно». Николай Яковлевич советовал все же сохранить

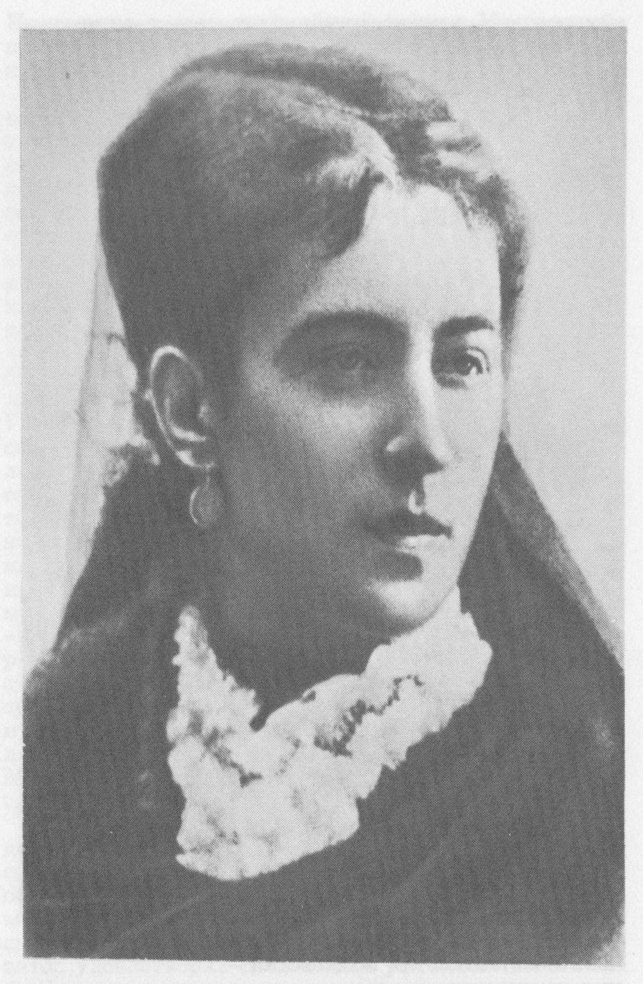
Сабанеева как сотрудника редакции, но не помещать в дальнейшем его рецензий («даже хвалебных!»), чтобы отмежеваться от него. Разве что высказывания о Скрябине, гармонии которого, как казалось тогда Николаю Яковлевичу (позже он радикально изменил свое мнение), тот понимал лучше, чем другие.

Привыкнув советоваться с Мясковским не только в отношении журнала, но и при составлении программ симфонических и камерных концертов, Держановский начал строить планы еще более тесного контакта с ним. «Когда „Музыка" чуть-чуть разбогатеет — мы Вас выпишем в Москву,— писал он Николаю Яковлевичу,— сделаем соредактором-соиздателем и будем платить жалование!!! Быть может, и не так долго ждать этого...»

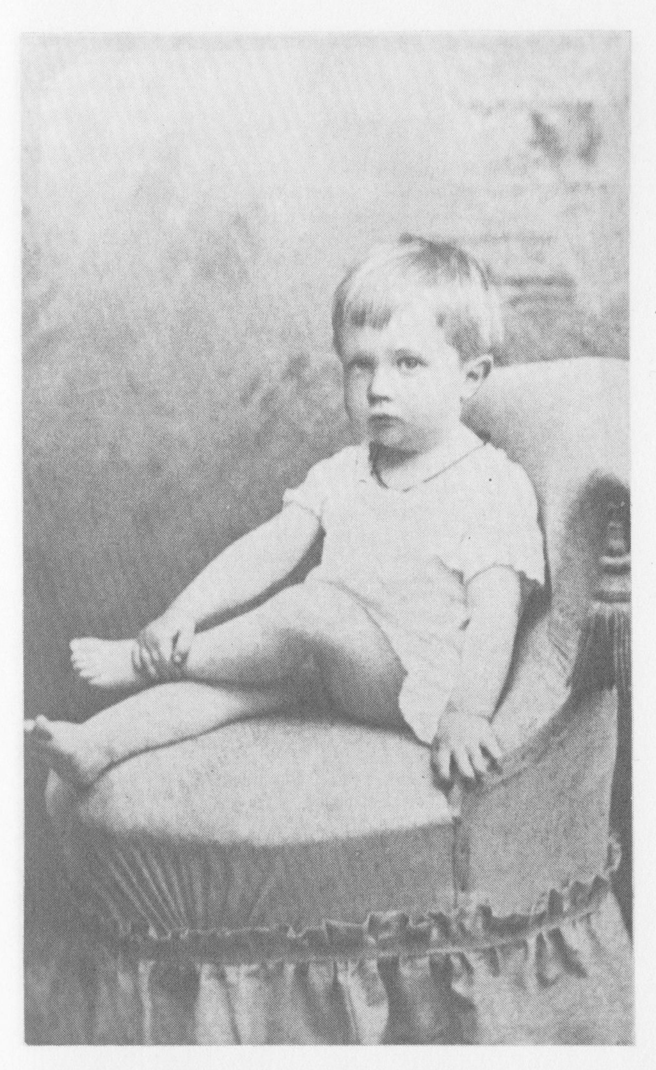
Начавшаяся через несколько месяцев война внесла существенные изменения в эти планы.



Яков Константинович Мясковский —
отец композитора



Вера Николаевна Мясковская —
мать композитора



Будущий композитор в возрасте одного года

10/9

АТТЕСТАТЪ

От 2-го Кадетскаго Корпуса данъ сей аттестатъ кадету VII класса онаго *Николаю Яковлевичу Мясковскому* сыну *Полковника* въ томъ, что названный кадетъ при *вполнѣ удовлетворительной* нравственности, успѣшно окончилъ полный курсъ Кадетскаго Корпуса и *на основаніи результатовъ окончательныхъ испытаній получилъ нижеслѣдующую оцѣнку познаній:*

		Балловъ:
Изъ Закона Божія		12 (Двѣнадцать)
— Русскаго языка:	Грамматики	8 (Восемь)
	Словесности	12 (Двѣнадцать)
	Письменныхъ работъ	9 (Девять)
— Французскаго языка		11 (Одиннадцать)
— Нѣмецкаго языка		11 (Одиннадцать)
— Ариѳметики		11 (Одиннадцать)
— Алгебры		11 (Одиннадцать)
— Геометріи		11 (Одиннадцать)
— Тригонометріи		11 (Одиннадцать)
— Приложенія Алгебры къ Геометріи и начала Аналитической Геометріи		12 (Двѣнадцать)
— Физики		11 (Одиннадцать)
— Естественной Исторіи		10 (Десять)
— Космографіи		11 (Одиннадцать)
— Географіи		12 (Двѣнадцать)
— Исторіи		11 (Одиннадцать)
— Законовѣдѣнія		11 (Одиннадцать)
— Рисованія		10 (Десять)
	Сумма балловъ	195 (Сто девяносто пять)
	Средній баллъ	10,83 (Десять и восемьдесятъ три сотыхъ)

№ 2517

Аттестат об окончании Кадетского корпуса

Николай Мясковский — военный инженер, 1904 год





Сестры Н. Я. Мясковского —
Вера, Евгения и Валентина



С. И. Танеев. Творчество и этические взгляды его оказали наиболее ощутимое воздействие на Н. Я. Мясковского



Р. М. Глиэр. У него несколько месяцев
в 1903 году Мясковский брал уроки теории музыки



Н. Я. Мясковский — офицер саперных войск, 1906 год

В саперных войсках

Говоря о своих сочинениях раннего периода, включая предвоенную 3-ю симфонию, Мясковский сам отмечал, что почти все они носят отпечаток глубокого пессимизма. Причины этого Николай Яковлевич видел в «обстоятельствах личной судьбы», вспоминая, как почти до тридцати лет он вынужден был вести борьбу за «высвобождение» от навязываемой ему военной профессии, а также в воздействии еще не преодоленного груза различных влияний.

На характере ранних произведений Мясковского, несомненно, сказались и трагические события тех лет: петербургское Кровавое воскресенье, Ленский расстрел, бойня на Пресне и многие другие проявления реакционной политики царизма, в борьбе с которым усиливались и развивались революционные силы страны. Но значение всего этого Мясковский постиг позже, а пока в его творчестве отразилась глубокая неудовлетворенность личной жизнью и окружавшей его действительностью. Асафьев так характеризует основное впечатление от музыки Мясковского тех лет: «Серая, жуткая, осенняя мгла с нависшим покровом густых облаков...»

Композитор жаждал вырваться из окружавшей его гнетущей атмосферы. Эпизоды трепетного напряжения, беспокойства, затем борьбы, в результате которой на короткое время исчезает «осенняя мгла» и звучит прекрасная, незамутненная лирика Мясковского,— такие эпизоды легко обнаружить и в 1-й симфонии, и во 2-й, и особенно в 3-й. Но молодой человек, стремясь к счастью и готовый подняться на борьбу за него, не знал, как нужно бороться и с кем. По собственному выражению композитора, психика его была еще сыра, философские взгляды не сформировались. Он фиксировал свои настроения, созвучные настроениям широких кругов русской интел-

лигенции тех лет, обнажал свои чувства, и каждый непредубежденно слушающий, скажем, 3-ю симфонию, поймет, как глубоко переживал Мясковский все происходившее вокруг.

Вслед за героико-драматическим повествованием первой части 3-й симфонии, которое заканчивается спокойной, ясной лирикой, вступление ко второй — финальной части начинается новой картиной борьбы. Грозные силы неумолимо надвигаются, теснят, подавляя последние вспышки сопротивления. Надежды гибнут, все погружается в скорбь и мрак...

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Отрадно спать, отрадней камнем быть.

Эти строки Микеланджело, положенные на музыку Мясковским еще в 1909 году, как нельзя лучше выражали его внутреннее состояние в тот период. Отметим кстати, что Тютчев сделал перевод этого четверостишия в разгар злополучной Крымской войны. Позже, продолжая негодовать на реакционную политику правящих кругов России, в одном из писем он по-своему перефразировал эти строки так: «Пока глупцы царствуют и управляют, умные люди должны молчать».

Все крупные оркестровые сочинения Мясковского, написанные до первой мировой войны — «Молчание», «Аластор», три симфонии,— очень сложные, полные напряженного драматизма музыкальные полотна, в которых автор запечатлел свои мысли и чувства. Но как бы самоуглубленны ни были эти произведения, питали их соки отечественного симфонизма, прежде всего симфонизма Чайковского, связь с которым особенно ощущается в 3-й симфонии. И создал их музыкант, заявивший о себе как композитор русский, с отчетливо выраженным национальным обликом и достаточно сильной творческой индивидуальностью.

Высказывания критики о симфонических сочинениях Мясковского, а также высокая оценка его виолончельной и двух первых фортепианных сонат (2-ю Каратыгин отнес к числу «наиболее примечательных новейших русских фортепианных сонат»,

за нее автор в 1916 году получил Глинкинскую премию) могли бы, казалось, принести удовлетворение Николаю Яковлевичу. Однако он был недоволен собой. «С сочинительством мне придется или вовсе покончить или сделать над собой какую-то душевную операцию и, отмахнув все до сих пор написанное, начать сызнова — а как, я еще и сам не знаю; знаю, что продолжать прежнее нельзя»,— писал он Держановскому в апреле 1914 года после завершения 3-й симфонии. Тем не менее в дневнике появились записи новых творческих планов: «тихая» симфония с одной из тем колыбельного характера, «грандиозная» симфония, предположительно называемая «Космогония», струнный квартет, сонаты.

Держановский, искренне огорченный подавленным состоянием Николая Яковлевича, настойчиво советовал ему обратиться к театру. Зная его увлечение Достоевским, в качестве сюжета он предлагал «Идиота». Получить оперу Мясковского уже давно было заветным желанием Держановского. Он даже стал вести переговоры с владельцем оперного театра в Москве С. И. Зиминым и заручился его согласием взять на себя оплату либреттиста.

Начавшаяся в 1914 году мировая война, в результате которой перестали существовать четыре империи — Российская, Германская, Австро-Венгерская и Оттоманская,— надолго отвлекла Мясковского от творческих планов. В первые же дни трагических событий он был призван в армию и покинул Петербург, снова надев форму поручика саперных войск. Прокофьеву, который отдыхал в Кисловодске, он сообщал, что писать ему следует в Боровичи, где он занят формированием воинской части.

Вместо нотных листов теперь на столе Мясковского, квартировавшего в деревенской хате, лежали инструкции и приказы, в которых он старался разобраться и, как не без грусти заметил в письме к Держановскому, «хоть как-нибудь наладить обучение наших замечательных войск». Нехватало обмундирования, снаряжения, связь работала плохо, газеты и письма доставлялись только с оказией. «...Я

не знаю ничего, кроме солдат, занятий, команд, бумаг...» — писал он Прокофьеву.

Война разгоралась. Ее пламя охватило почти четыре десятка государств. В ноябре 1914 года Мясковского направили на австрийский фронт в действующую армию, штурмовавшую крепость Перемышль. Начались переходы с позиции на позицию в зависимости от места срочных саперных работ. Иногда Мясковский проводил ночь с солдатами в почти разрушенной артиллерией деревне, где каждую минуту мог начаться новый обстрел, иногда — просто на снегу, так как окопы только рылись, землянок не было, о костре нечего было и мечтать из-за близости противника. Но озябший, промокший, взбираясь порой по аршинному снегу под визг пуль и треск рвущейся шрапнели на крутизну холмов, Николай Яковлевич бросал взгляд на окружавшую его природу и старался представить себе, что будет здесь весной, когда покроются зеленью леса и зацветут в долинах сады. Он возмущался, что «поганые людишки» затеяли междоусобие и портят все вокруг.

«К черту войну всякую!» — восклицал Мясковский, отмечая, что война развивает разрушительные инстинкты, и даже ему — человеку миролюбивому,— когда перед носом происходит ружейная перестрелка, хочется самому взять в руки ружье. «Вообще я, кажется, привезу с войны кое-какой характер (если только привезу самого себя) — становлюсь жесток, холоден, тверже в мыслях»,— писал он.

В ответ на просьбу Держановского прислать для журнала какие-нибудь корреспонденции «на темы Галицио-музыкальные, военно-музыкальные или просто могущие прийти в голову музыканту, превратившемуся в сапера», Мясковский писал, что это несбыточно: «...От усталости еле имеешь сил сбросить насквозь промокшие сапоги, повалишься на походную кровать... а там..., несколько поспав, опять мчишься на место; где уж тут музыка и „Музыка“!» Он просил писать ему, сообщать музыкальные новости, но тут же жаловался, что не всегда удается насладиться чтением полученных писем: «гвоздит» мысль, что нетвердо знает новую позицию, ибо за

два-три часа войска расположились иначе, чем были ранее...

День ото дня обстановка на фронте накалялась. Артиллерия противника крошила дороги, мосты, уничтожала жилые поселки. «Невдалеке от своей землянки я насчитал около 10 воронок от 12-дюймовых снарядов, в каждую из которых целиком моя землянка могла влезть. Было весьма жутко»,— признавался Николай Яковлевич. Недолгая радость от взятия Перемышля сменилась горечью отступления. Солдаты сражались доблестно и мужественно, что свойственно вообще русским людям, но все чаще задавались вопросом — во имя чего они жертвуют своей жизнью. Кругом царил хаос, видны были просчеты командования, неосведомленность и некомпетентность, боеприпасов не хватало. На шквальный огонь орудий, гнавший русские войска через Галицию и Польшу, отвечать было нечем (суточный боевой запас на одно орудие составлял только три снаряда). «Солдаты, и свои и чужие, все пристают —„да когда же, ваше благородие, замирение-то будет“»,— сообщает Мясковский. В письмах, которые ему удавалось посылать через полкового врача А. М. Ревидцева, Николай Яковлевич описывал положение дел на фронте, не жалея мрачных красок, характеризовал военное начальство, включая «высокого» главнокомандующего, как вопиющие бездарности, которые не заботятся ни о плане операции, ни о средствах ее проведения. «Скажите, ангел, скоро кончится эта омерзительная война?» — спрашивал он Держановского. Получив известие о кончине А. Н. Скрябина, Мясковский, пораженный «до остолбенения», написал: «Эта смерть ужасна и так же нелепа, как ведомая нами война», отмечая, что «колоссальность утраты едва ли может быть учтена даже сознающими величину скрябинского явления».

Мясковский исправлял мосты и дороги, ведая участком в 40—45 верст. Больная нога доставляла нестерпимые мучения, но душевные муки терзали его больше. Он старался разобраться во всем происходящем, найти ответы на вопросы бытия. Пытался хоть урывками читать книги, которые по его прось-

бе с оказией присылали родные и друзья из Москвы: «Размышления» Марка Аврелия, «Круг чтения» Л. Н. Толстого, сочинения П. А. Флоренского, Рабиндраната Тагора. Мясковский жаловался, что порой «психика не выдерживает амплитуды» от окружающей его меркантильщины до Тагора («который мне вообще непонятен и изложен по-русски средне вразумительно»). Николай Яковлевич даже жалел, что в свое время отказался от директорства в музыкальном училище («эта должность освободила бы меня от призыва...»). Он мечтал о том времени, когда прекратится война и он сможет наконец опять вернуться к искусству. «Как мне хочется музыки, если бы Вы знали!» — восклицает он, описывая Держановскому свою фронтовую жизнь, голод и холод, выпавшие на долю ему и его солдатам.

Тяжелая контузия, полученная Мясковским под Перемышлем, все серьезнее давала о себе знать, и поэтому в 1916 году он из действующей армии был переведен на строительство крепости в Ревель (ныне Таллин). Здесь можно было наконец перевести дух, отоспаться, просмотреть последние, уже нерегулярно выходившие номера журнала «Музыка», перечитать письма Асафьева, Держановского, Прокофьева, где друзья сообщали об исполнении в ноябре 1914 года «Аластора» в Москве и Петербурге (под управлением Кусевицкого), о симфоническом концерте в апреле 1915 года Придворного оркестра, в котором Г. И. Варлих сыграл «Молчание» и 2-ю симфонию, и о своих впечатлениях от услышанного. После длительного пребывания на линии фронта и лихорадочного отступления в последние месяцы («в один день от полка в три с лишним тысячи человек остается человек 600—700!» — писал Николай Яковлевич) жизнь в Ревеле казалась спокойной и размеренной. Появились свободные часы, а следовательно, и мысли о музыке.

Мясковский радовался известию о том, что работавший тогда в России польский дирижер Гжегож Фительберг, которого он знал как отличного музыканта, просит партитуру 1-й симфонии, а А. П. Асланов и А. И. Зилоти интересуются 3-й. Он пересматривал свои записные книжки, куда вносил при-

ходившие в голову темы или услышанные где-то в деревне народные мелодии, и вынашивал планы новых инструментальных сочинений. Но Держановский напоминал об «Идиоте». Будет ли это опера или музыкальная драма по типу вагнеровских — ему все равно. Пусть Николай Яковлевич пока серьезно обдумывает на досуге.

В принципе Мясковский не был против «Идиота», хотя сильно его смущала «великость задачи». Однако «вернуться в музыку» он хотел знакомыми путями, то есть 4-й симфонией, замысел которой у него уже зрел, и оркестровыми гротесками. Вырисовывались еще кое-какие небольшие фортепианные наброски.

Забегая вперед, отметим, что часть этих набросков в виде пяти отдельных пьес вошла позже в цикл «Причуды» соч. 25. Шестой номер этого цикла был написан в 1919 году. Пьесы эти, короткие, мелодичные, как и ранние симфонические сочинения Мясковского, были ближе всего к Мусоргскому. Во второй пьесе фигурация в басу оказалась настолько схожей с оркестровым сопровождением буйной песни Варлаама из «Бориса Годунова», что Мясковскому пришлось вносить некоторые изменения.

Впервые три пьесы из цикла были сыграны Прокофьевым в Париже в 1923 году. Потом Сергей Сергеевич разучил остальные и с неизменным успехом исполнял их во многих городах Европы и Америки, наигрывал на пластинки. «Причуды» не выходили из репертуара Прокофьева до конца его концертной деятельности. В Москве и на Украине их исполнял К. Н. Игумнов.

Жизнь в Ревеле благотворно повлияла на Мясковского. Всего несколько вечеров без канонады с книжкой или нотной бумагой в руках — и Николай Яковлевич испытал облегчение, почувствовал себя совсем другим человеком. «А как же солдаты?» — думал он. Им ведь тоже нужно что-то для восстановления сил и духа. «...У меня теперь возникла новая забота, хочу своим солдатам устроить „музыку“», — писал Николай Яковлевич в Москву. Он просил спешно узнать, во сколько может обойтись неболь-

шой набор балалаек. «Я из своего кармана могу дать от 100 до 200 руб., другого же кармана у меня нет».

Всегда требовательный к солдатам, Мясковский, как подлинный гуманист, относился к ним с большой доброжелательностью и делал для них все что мог. Он интересовался их жизнью, заботами, спрашивал, приходят ли вести от родных. Щепетильный, деликатный Николай Яковлевич не раз задавался вопросом, имеет ли он моральное право пользоваться услугами денщика, полагавшегося ему по должности. Он даже обращался с этим вопросом к отцу, на что старый генерал ответил: «Будь прежде всего человеком и не унижай личности». И Николай Яковлевич всегда руководствовался этим наставлением. Солдаты его любили и уважали. Это он особенно почувствовал во время революции. Один из немногих офицеров, он оставался все время в своем батальоне, и против него не было никаких выступлений. Более того, в 1917 году солдаты выбрали его в полковой комитет, не сомневаясь, что он будет защищать там их права.

Революционные события всколыхнули огромную страну. Повсюду началась перестройка. Реорганизовывалась и армия. Специалистов не хватало. И Мясковский в это трудное для Родины время не счел возможным вернуться к искусству, хотя понимал, чем больше перерыв в творческой работе, тем труднее будет потом («мозги ржавеют... аппарат начинает хуже функционировать — грубеет слух...»). Он прослужил в армии до конца гражданской войны, то есть до 1921 года.

В декабре 1917 года Мясковский перешел на службу в Петроград в Морской Генеральный штаб. Привычная атмосфера родного дома, встречи с друзьями, да и сам хорошо знакомый царственно-прекрасный город помогли восстановить утраченное на фронте душевное равновесие. И конечно, потянуло к творчеству. Захотелось в звуках выразить пережитое, выстраданное. Материала накопилось много, замыслы были выношены — творческая мысль все время ведь неустанно работала. «Я думаю, что когда удастся вернуться к своему делу,

придется долгое время выбалтываться»,— писал еще из Ревеля Мясковский, отмечая тогда, что все рождающееся у него в голове носит характер «узко симфонический и абстрактный».

В Петрограде Мясковский возобновил творческую деятельность. В часы ночных дежурств в холодном помещении Адмиралтейства он поспешно записывал озябшими руками нотные строки, испытывая искреннее наслаждение от того, что наконец прервалось его столь долгое молчание.

За три с половиной месяца — с 20 декабря 1917 по 5 апреля 1918 года — Мясковский сочинил две симфонии — 4-ю и 5-ю. Клавирные эскизы обеих симфоний делались почти одновременно, но сочинения эти очень разные по характеру.

4-я симфония, которая по прежним планам должна была быть «тихой, простой, кроткой», писалась теперь как непосредственный отклик на ужасы войны и связанные с ней человеческие страдания. Музыка ее получилась нервная, экспрессивная, полная боли и гнева. В кратком разборе этого сочинения, сделанном для журнала «Современная музыка», сам Мясковский подчеркивал, что каждая из трех частей симфонии построена на самостоятельном тематическом материале, связанном между собой лишь общим напряженно-драматическим характером музыки, безудержно стремящейся вперед.

После большого вступления, где в медленном движении излагаются обе основные темы первой части (одна — нервная, беспокойная у флейты соло, другая — более сдержанная и певучая в глубоких басах), в стремительном развитии и сопоставлении развертывается ряд трагических картин. Они несомненно навеяны мрачными эпизодами войны, своеобразно запечатленными композитором с характерным для него сочетанием эмоциональной остроты и суровости выражения.

Небольшая вторая часть симфонии (начинается с фугато) сохраняет сурово-сосредоточенный характер. Временами лишь яркие неожиданные вспышки лирического волнения вносят просветление. Но в то же время они усиливают общее напряжение, кото-

рое, едва смягчившись в конце медленной части, естественно переходит в быстрый и энергичный финал. Трагические эпизоды преобразуются здесь в картины могучего стихийного движения. Торжественно-светлым апофеозом заканчивается симфония.

Ликующее завершение 4-й симфонии, так не похожее на мрачные финалы всех предыдущих симфонических произведений Мясковского,— результат эволюции философских взглядов композитора. «Война сильно обогатила запас моих внутренних и внешних впечатлений и вместе с тем почему-то повлияла на некоторое просветление моих музыкальных мыслей»,— написал Николай Яковлевич в «Автобиографических заметках», отмечая, что большинство музыкальных записей на фронте имело «если не светлый, то все же уж гораздо более „объективный" характер». Переосмысливание вопросов бытия, к чему особенно побуждали Мясковского моменты близкого соприкосновения со смертью, переоценка многих ценностей, произведенная на его глазах самой жизнью, длительное тесное общение с простыми людьми, наконец, мелодии народных песен, которые долгое время фронтовой жизни были единственной усладой,— все это сняло мглистый покров с музыкальных образов, создаваемых теперь композитором. Они стали контрастнее, яснее очерченными, музыкальные светотени ярче. Определенно наметился выход из узкой сферы личных эмоций в область широких общечеловеческих переживаний.

От первоначального замысла 4-й симфонии осталась лишь колыбельная. Заметим кстати, что, появляясь впервые в этом сочинении Мясковского, интонации русской колыбельной в дальнейшем встречаются в его 5, 6, 7, 14 и 22-й симфониях и в кантате «Кремль ночью».

Переживания, связанные с войной, запечатлены и в 5-й симфонии, хотя в целом это произведение несравненно светлее, лучезарнее предыдущего. Это первая мажорная симфония Мясковского, и, по-видимому, не случайно композитор выбрал для нее ре мажор. Известно, что Римский-Корсаков и Скря-

бин связывали ре мажор с ярко-желтыми, золотистыми, солнечными красками. Впрочем, эта тональность так же воспринималась и теми композиторами, которые скептически относились к соотношению звука и цвета, как, например, Рахманинов, написавший в ре мажоре сцену в подвале («Скупой рыцарь»), где барон любуется блеском накопленного золота.

Некоторые образы 5-й симфонии, совсем новые в творчестве Мясковского, требовали именно этой «солнечной» тональности. Здесь, например, впервые появляются колоритные жанровые сцены, построенные на интонациях народно-бытовых мелодий, впервые используется украинский фольклор (тема украинской колядки, записанная композитором под Львовом). Наконец, в 5-й симфонии мы впервые у Мясковского встречаемся с подлинно классическим скерцо, оживленным, игривым, даже с элементами юмора. В прежних сочинениях Николая Яковлевича, учитывая характер их образов, подобное скерцо было бы просто немыслимо.

Открывает симфонию прелестный пасторальный наигрыш кларнета на фоне струнных. Это главная партия первой части, изложенная легко и свободно. Она волнообразно пробегает затем по всем группам оркестра и, переплетаясь с побочной партией, смелой, мужественной, но несколько тяжеловатой, как древнерусские напевы, создает картину широких просторов нашей родины, то озаренных ярким солнцем, то окутанных черными грозовыми тучами. Постепенно напряженность нарастает, разворачивается батальная сцена и в кульминационный момент с особой мощью звучит богатырская тема побочной партии, мужественная, горделивая, широкая.

Подобных эпизодов довольно много в русской классической музыке. Достаточно вспомнить «Богатырскую» симфонию Бородина.

Но вот завершается борьба, прошла гроза, и снова слышен пасторальный наигрыш.

Вторую, медленную часть Мясковский считал особенно удавшейся. С присущим ему самобичеванием и неудовлетворенностью сделанным он ополчался порой на свою 5-ю «даму» и характеризовал

ее в целом, как «примитивную и немного вульгарную», но неизменно оговаривался: «Кроме моего любимого Andante».

Основная тема медленной части — мягкая, грустная колыбельная. Другая тема — резко контрастирующая, беспокойная, нервная. Она разрастается в середине части до страшного, угрожающего образа. В сочетании эти две темы, мастерски окруженные вязью контрапунктически сплетенных голосов, дают впечатляющую зарисовку мирной, тихой жизни, в которую проникает вдруг нечто тревожное, роковое, нарушает покой, ширится, растет, подавляет и лишь после длительной и мучительной борьбы наконец отступает.

Разве не так ворвалась война в мирную жизнь людей, в жизнь Мясковского, нарушив планы его, лишив самого желанного — музыки? И не будет, вероятно, большой ошибкой предположить, что в полную экспресии и напряжения музыку, создающую жуткий, фантастически-устрашающий образ, Мясковский вложил свое представление о войне, свое отношение к ней.

Третья и четвертая части симфонии не так богаты контрастами. Если две первые части в основном рисуют картины надвигающейся опасности и борьбы с ней, то две последние повествуют прежде всего о радостях мирной жизни и красоте подвигов во имя этой жизни.

Третья часть — оживленное скерцо, построенное на трех родственных в мелодическом отношении подвижных темах (одна из которых уже упоминавшаяся подлинная мелодия украинской колядки). Написана она в классических традициях русской музыки, восходящих к «Камаринской» Глинки и успешно затем развивавшихся многими отечественными композиторами, прежде всего, разумеется, Римским-Корсаковым, Лядовым и Глазуновым. Оркестровка скерцо яркая и прозрачная. Здесь почти отсутствует характерная для Мясковского вязкость фактуры. Музыка изящна, задорна и неудивительно, что при первом же исполнении симфонии публика потребовала повторить скерцо. А переложенное несколько позже для фортепиано пиани-

сткой А. А. Алявдиной, оно охотно исполнялось многими пианистами, включая весьма разборчивого и требовательного Г. Г. Нейгауза.

Завершает симфонию светлый и торжественный финал. Его оркестровую ткань, наделенную также чертами песенности, неоднократно прорезают фанфарно-призывные звуки, после чего в оркестре появляется знакомая уже богатырская тема побочной партии из первой части симфонии. Проведенная в ряде тональностей, она приобретает могучий, величественный характер и в густом оркестровом tutti звучит как гимн-хорал.

Впервые исполненная 18 августа 1920 года под управлением Н. А. Малько 5-я симфония была вскоре напечатана в Москве Музсектором Госиздата, после чего началось буквально триумфальное шествие ее по городам и континентам. В 1924 году она прозвучала под сводами Большого театра (где в те годы устраивались и симфонические концерты). Дирижировал Э. А. Купер. Кстати сказать, его исполнением Мясковский остался недоволен и винил себя за то, что «не проставил метронома». «Из-за этого получается скачка с препятствием в 1-й части, нудная канитель в Andante и какой-то танец верблюдов вместо скерцо...» — жаловался он Прокофьеву.

Вслед за Москвой с симфонией познакомились в Мадриде, Праге, Вене. Венский рецензент Пауль Писк писал, что симфония была встречена слушателями с «восторженным одобрением». Он подчеркивал легко ощутимую народность музыки и отмечал доступность и простоту тем при всей сложности музыкальной ткани.

В Чикаго 5-ю симфонию исполнял Фредерик Сток, в Филадельфии и Нью-Йорке — Леопольд Стоковский. Прокофьев, присутствовавший на нью-йоркском концерте 5 января 1926 года, сообщал Мясковскому: «... Исполнение Вашей симфонии было превосходно». Слово «превосходно» он подчеркнул и далее рассказывал: «Зал набит, многие „именитые“ музыканты (Сигети, Зилоти, Казелла, [Ваш] покорный слуга) слушали Вас стоя. Стоковский был на высоте, дирижировал наизусть... У

публики симфония имела успех... Критики — для первого исполнения новой вещи в Нью-Йорке — тоже очень недурны: про меня пишут хуже. Сигети, который присутствовал на исполнении в Филадельфии, говорит, что там был такой же успех». Заверив, что ради исполнения 5-й он специально задержался в Нью-Йорке и что концерт этот «был праздником» для него, Прокофьев тут же «продолжал ругать» Мясковского за «глазуновские, местами возмутительно ученические приемы и за длинноты...» Именно «продолжал ругать», ибо еще несколько лет тому назад при первом знакомстве с партитурой, посланной ему Мясковским, Прокофьев буквально обрушился на Николая Яковлевича, заявив, что он просто «в ужасе» от этого сочинения, потому что чувствует «нескладное, мертвящее влияние Глазунова». Он подчеркивал, что говорит не «про музыку», а только «про приемы письма и оркестровку»: «...Это бледно, неуклюже, старо и без малейшего вожделения к языку, без малейшей любви к оркестру, без всякой попытки вызвать его к краскам, жизни и звучанию».

Находясь уже довольно долго за границей, Сергей Сергеевич под влиянием бурно развивавшихся там модернистических течений стал сам увлекаться внешней стороной музыки, новыми приемами письма, желая, очевидно, доказать, что и он может писать не менее «современно», чем, скажем, шумевшая тогда во Франции «Шестерка». И Мясковскому он тоже настойчиво советовал сочинять, «не думая о музыке (музыку Вы всегда пишете хорошую, и не здесь опасность), а заботясь о создании новых приемов, новой техники, новой оркестровки... изощрять свою изобретательность, добиваться во что бы то ни стало хорошей и свежей звучности, открещиваться от петербургских и московских школ, как от угрюмого дьявола».

Мясковский кротко принял эту «ругань» по адресу 5-й симфонии и даже заверял Сергея Сергеевича, что она его «не обидела и не взволновала». Он согласился, что в симфонии «бездна Глазунова», «бездна плоских звучностей», что инструментовка ее «ординарна, а местами очень плоска». В порыве

самобичевания Николай Яковлевич даже назвал первую тему финала «просто отвратительной». Но спокойно и твердо он отклонил все предлагавшиеся Прокофьевым переделки. «...Заключительные белые ноты финала именно так и должны быть — это просто хорал-гимн...» — писал он. «Оазис» в начале второй части (который Прокофьев предлагал наполнить «целой туманностью шорохов, шелестов, недосказанностей, намеков...») был бы, по мнению Мясковского, «ни к селу ни к городу при общей ординарности других звучаний». А далее в письме были слова, содержащие предельно сжатую и четкую характеристику собственного творчества: «Как это ни странно, меня звучность как таковая очень мало увлекает, я настолько бываю поглощен выражением мысли».

Следуя мудрым заветам своих учителей, Мясковский первое место отводил содержанию, мысли, идее произведения. И хотя ему не были чужды проблемы колорита, тем не менее форма, язык, весь арсенал изобразительных средств играли второстепенную роль, или, скажем иначе, не были самоцелью его творчества. Это относится не только к симфониям и квартетам Мясковского, но и к его лучшим романсам.

Приступая к работе над произведением, Мясковский прежде всего определял, что он хочет сказать, какие вложить мысли и чувства. И поставив перед собой определенную задачу, шел к ее воплощению путем тщательного отбора среди многих вариантов. Лишь когда все до деталей было продумано, стройно, безупречно по стилю, вкусу и голосоведению, он считал произведение законченным, и уговорить его тогда что-либо радикально переделать не удавалось и самым близким друзьям, даже Прокофьеву.

Когда Сергей Сергеевич после исполнения 4-й симфонии Николая Яковлевича в Париже в 1933 году написал, что на парижан невыгодное впечатление произвела квадратность симфонии, Мясковский ответил: «Квадратность плоха, когда она переходит в монотонность, этого в 4-й симфонии нет. Разве оттого, что многие ранние Ваши сочинения до „Шута“ имеют квадратность как в ритме, так и в

метре, они плохи? Ерунда. И то, что Вы ищете преодоления этого, я не всегда ценю у Вас как достижение. Нарочитая хромоногость современных французско-итальянских изделий Вам далеко не всегда к лицу, так как часто вызывает не впечатление ритмического разнообразия и остроты, а, напротив, какого-то, если так можно выразиться, разложения ритма... В 5-м концерте мне показалось, что Вы уже преодолели эту предвзятую аритмию».

Мясковский не скрывал своих связей с традициями русской классической музыки. Художник тонко и глубоко чувствующий, подобно Скрябину, «музыкант настроения» (выражение Луначарского), он не отгораживался от происходивших вокруг событий и, потрясенный всем виденным и испытанным, воплощал свои переживания в стройных классических формах. Обе симфонии Мясковского ярко национальны по характеру и отличаются большой искренностью и силой выраженных в них чувств.

Создание 4-й симфонии, которую Мясковский высоко ценил, а вслед за ней и 5-й, принесшей композитору широкую известность симфониста, знаменовали рождение русского советского симфонизма.

В первые годы «государственного музыкального строительства»

В конце 1918 года в связи с переводом всех правительственных учреждений и Генерального штаба из Петрограда в Москву Мясковскому предстоял переезд в новую столицу. Это известие он принял без особой радости. Приходилось прощаться не только с друзьями и городом, где прошла половина прожитой им жизни, но и с творческими планами на ближайшее будущее, которые тоже были связаны с этим городом,— написав две симфонии, Мясковский возвращался к мысли об «Идиоте». Вместе с П. П. Сувчинским, человеком разносторонне одаренным (который позже вместе с Асафьевым некоторое время издавал журнал «Мелос») и тонко понимавшим Достоевского, Николай Яковлевич начал разрабатывать план оперы, наметив сделать ее в девяти картинах. Либретто трех первых уже было готово, остальные набросаны вчерне. Работа начинала захватывать Николая Яковлевича. «Иногда я мечтаю быть каким-нибудь Беллини или Доницетти, чтобы взять и навалять все это поскорей, до того увлекательны положения»,— писал он Держановскому, признаваясь, что с тех пор, как он начал думать об этом музыкально-сценическом произведении, служба в военном ведомстве опять стала тяготить его.

Мысли о переезде просто пугали композитора: «Думаю почему-то, что в Москве „Идиота" не сочиню, это невероятно петербургское».

Асафьев и другие консерваторские товарищи, стремясь удержать Мясковского в Петрограде, говорили, что в новых условиях, в городе, где музыкальная жизнь пока еще недостаточно интенсивна, может совсем угаснуть его творческий импульс, хотя именно этот вопрос мало беспокоил Мясковского. Делясь с Держановским своими сомнениями, связанными с переездом, он писал: «Забывают одно—

сочиняю я музыку не потому, что живу в определенном месте, в известных условиях, а потому, что хочу сочинять музыку и тут уже с собой едва ли что-либо могу поделать. Если условия моего московского житья-бытья сложатся не сочинительски..., я, наверно, изыщу способы как-либо себя иначе обставить».

Как это похоже на Римского-Корсакова, который любил говорить, что композитор узнается по желанию сочинять.

Колебался Мясковский недолго. «Птица вольно-подневольная» (как он себя называл тогда), а точнее «невольник чести», Николай Яковлевич осенью 1918 года перебрался в Москву. С узелком на спине и туго набитым портфелем под мышкой предстал Николай Яковлевич перед четой Держановских, приглашавших его жить у них. Через несколько месяцев — в январе 1919 года — он сообщил родным о переезде в небольшую отдельную комнату в Колокольниковом переулке. Держановские были искренне огорчены, и Мясковский вновь, как ранее в письмах к Владимиру Владимировичу, объяснял им особенности своей натуры: «Я слишком привык и слишком люблю одиночество... Как это ни нелепо, но я убедился, что иногда с трудом переношу длительное общение даже с самыми настоящими, искренними, нужными мне друзьями. Какой-то мной овладевает необоримый порыв к полному, почти аскетическому духовному и материальному уединению, и чем старше я становлюсь, чем сильнее во мне какие-то внутренние позывы, тем чаще нападает на меня такое состояние. В такие минуты (скорей, полосы) я сам себя несколько опасаюсь, ибо, несмотря на искреннюю благожелательность вообще к людям, становлюсь в положение, когда могу несколько оттолкнуть от себя даже искренне ко мне расположенных людей».

Николай Яковлевич продолжал навещать Держановских. Вместе они, как и прежде, музицировали. Когда разыгрывали какую-нибудь оперу (чаще всего это были оперы Римского-Корсакова), жена Держановского и сам Владимир Владимирович пели все вокальные партии, а Николай Яковлевич только

играл, ибо совсем не умел петь. Екатерина Васильевна уверяла, что он не обладал даже «композиторским» голосом, но зато великолепно аккомпанировал. Вместе они перепели почти все вокальные сочинения русских композиторов от Глинки до Прокофьева, а также Шумана, Грига, Дебюсси.

Насладившись музыкой, садились пить чай с домашним печеньем из моркови, свеклы и гущи суррогатного кофе и вели беседы о литературе и музыке, о том, что нужно сделать, чтобы возродить искусство, пострадавшее за годы войны, как пробудить интерес широких масс к музыке, как восстановить к ней должное отношение. Николай Яковлевич говорил, что искусство прежде всего требует любви «сильнее смерти» и истинного «служения» себе. «Неужели никогда не настанет времени, чтобы сочинитель мог бы жить своим непосредственным трудом?» — спрашивал он.

Время было трудное. Продолжалась гражданская война. Части Красной Армии вели борьбу с вооруженными бандами, хозяйничавшими на просторах страны. То там, то здесь земля обагрялась кровью, чернели невспаханные поля. В городах не хватало самого необходимого. Люди умирали от голода и холода.

Но как ни тягостно было положение, Мясковскому даже мысль не приходила в голову, что можно уехать в другую страну, где нет сражений, очередей, голодных пайков, а есть достаток и покой. Он не одобрил и решение Прокофьева покинуть на время родину. Позднее в своих воспоминаниях Сергей Сергеевич напишет: «Напрасно один мудрый человек говорил: „Не убегайте от событий, события не простят вам этого: когда вы вернетесь, вас не будут понимать“. Я не внял его словам». По мнению автора монографии о Прокофьеве И. В. Нестьева, слова эти принадлежали Мясковскому, и с этим вполне можно согласиться.

Мужественно и стойко переносил Мясковский все беды, выпавшие на его долю. Особенно тяжелы для него были трагическая гибель отца и почти одновременная смерть доктора Ревидцева, который стал ему близким другом в годы фронтовой жизни.

Но именно в этот труднейший период Мясковский проявил себя подлинным строителем отечественной культуры.

С первых же лет провозглашения Советской власти Мясковский был в рядах тех деятелей, кто старался помочь партии и правительству осуществить нелегкие, но благородные начинания в области культуры страны. На их профессиональные знания и опыт опирались органы власти, когда проводили национализацию Петроградской и Московской консерваторий, музыкальных издательств, когда перестраивали систему музыкального образования и работу концертных организаций, объявив в декрете (от 12 июля 1918 года) о начале в стране «государственного музыкального строительства». То были представители старой русской музыкальной интеллигенции, готовые служить родине и народу: Глазунов, продолжавший стоять во главе Петроградской консерватории, Ипполитов-Иванов, возглавлявший Московскую консерваторию, Глиэр — организатор и первый директор Киевской консерватории, Василенко, Кастальский, Игумнов, Гольденвейзер, Асафьев, Шапорин, Гедике, Собинов, Нежданова, Голованов и многие другие. Мясковский был с ними. Он активно участвовал в создании новых музыкально-общественных организаций, таких, как «Коллектив композиторов», основанный в 1919 году, работал в Музсекторе Государственного издательства, в Музыкальном отделении Наркомпроса — органе, принявшем на себя руководство музыкальным образованием, которое после Октябрьской революции целиком перешло в ведение государства. Мясковский всячески помогал филармонии и другим концертным организациям.

Весьма интенсивная музыкально-общественная деятельность в сочетании со служебными обязанностями в тот период жизни в Москве почти не оставляли времени для творчества. «И не говорите мне больше про „Идиота“», — отмахивался Мясковский от Держановского. Потребность писать композитор удовлетворял сочинением романсов (на стихи А. Блока), которые предназначались для певца-любителя М. Г. Губе, обладавшего небольшим и не

очень гибким голосом, что, конечно, не могло не отразиться и на романсах.

Примерно в это же время урывками сочинялась и 3-я фортепианная соната, впервые исполненная С. Е. Фейнбергом в Москве в 1922 году. В ноябре 1924 года в Вене с успехом ее играл австрийский пианист Ф. Вюрер. Но в 1939 году по просьбе Г. Нейгауза Николай Яковлевич существенно переделал сонату, смягчив, как выразился Нейгауз, ее мучительно-самоуглубленный характер.

Круг московских знакомых Николая Яковлевича быстро расширялся, хотя отсутствие налаженного городского транспорта, конечно, затрудняло контакты. Чтобы провести, например, вечер у Павла Александровича Ламма, где всегда звучала музыка, Николаю Яковлевичу приходилось идти пешком через всю Москву.

Ламм стоял в ту пору во главе только что организованного Музыкального сектора Госиздата. В соответствии с указаниями партии сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства он увлеченно разрабатывал планы издания собраний сочинений русских классиков, организовывал первое государственное хранилище нот — богатейшую, хорошо известную ныне всем музыкантам Нотницу, принимал участие в выработке тарифа оплаты авторского труда и налаживал печатание новых произведений, что тогда (из-за острого бумажного голода и нехватки граверов) было делом очень нелегким.

Именно Ламм приобщил Мясковского к работе в Музсекторе, где он был введен в жюри, призванное решать ответственные издательские вопросы. Хороший пианист, но по болезни рано прекративший концертную деятельность, Павел Александрович привлекал к себе людей общительностью и никогда не угасавшей в нем жаждой музыкальных впечатлений.

Даже в самые трудные годы по воскресеньям в доме Ламма бывали гости и устраивались домашние концерты, для которых хозяин мастерски делал фортепианные переложения самых различных произведений.

С 1919 года Мясковский стал постоянным участником этих «музыкальных бдений», на которых можно было встретить также А. Н. Александрова, его жену — певицу Н. Г. Александрову, пианиста и музыковеда С. С. Попова, пианиста А. А. Ефременкова, а позже — В. Я. Шебалина, В. В. Нечаева, С. Е. Фейнберга, А. Ф. Гедике, К. С. Сараджева, А. А. Шеншина, В. М. Беляева и других. В доме у Ламма в его переложениях впервые прозвучали почти все симфонии и прочие сочинения Николая Яковлевича.

В 1922 году Николай Яковлевич вместе с П. А. Ламмом и его семьей по приглашению директора клинского Дома-музея П. И. Чайковского Н. Т. Жегина провели лето в Клину. Такое же приглашение получили тогда Гедике и Беляев, что позволило даже в летние месяцы продолжать музицирование, а сознание того, что находишься в непосредственной близости от комнат, где жил и творил великий композитор, придавало этим музицированиям особенно торжественный характер. Некоторые исследователи даже склонны считать, что пребывание в Клину сказалось и на 6-й симфонии Мясковского, инструментовкой которой он занимался в то лето. Интересно отметить, что именно в Клину была создана знаменитая 6-я симфония Чайковского.

Ни один замысел не вынашивался Мясковским так мучительно и долго, как замысел 6-й симфонии. По утверждению Е. В. Копосовой-Держановской, мысль написать это сочинение окончательно созрела и оформилась у Николая Яковлевича еще тогда, когда он жил у них, после одного из визитов художника Лопатинского. Пробыв долго в Париже, он в тот вечер много и охотно рассказывал о жизни французской столицы, о ее рабочих предместьях и о том, как там умеют плясать и веселиться. Он даже напел мелодии «Карманьолы» и «Ça ira» («Всё вперед»), как, по его словам, пели парижане.

В ту пору Мясковский усиленно искал музыкальные образы, способные выразить народный подъем, увлеченность, поступательное движение. Мелодии французских революционных песен, воспроизведен-

ные художником весьма своеобразно (подобной записи Николай Яковлевич не нашел ни в одном сборнике), особенно ритмическая энергия «Карманьолы», вполне соответствовали замыслу Мясковского. Они заполнили недостающее звено в его планах и в сочетании с музыкальными образами, навеянными несколько ранее чтением драмы бельгийского поэта Э. Верхарна «Зори», в которой воспеваются подвиги героя-революционера и оплакивается его смерть, они давали обильный материал для создания большого симфонического произведения. В начале 1921 года композитор сделал обширные наброски, но, не удовлетворившись, прекратил работу, отметив в дневнике: «Не клеится побочная партия». Чтобы время не пропало зря, он занялся переделкой и переоркестровкой 1-й симфонии, сделал наброски для 7-й. Неожиданно получив печальное известие о кончине тетки Еликониды Константиновны, заменившей в свое время ему мать, Мясковский отправился в Петроград на ее похороны. «В ледяной квартире ночью пришли на мысль образы средних частей VI симфонии»,— записал Николай Яковлевич в дневнике 30 декабря 1921 года.

К лету 1922 года эскизы наконец были закончены, и в Клину композитор начал инструментовку симфонии.

6-я симфония — многоплановое, композиционно сложное и самое монументальное произведение Мясковского. Продолжительность ее 1 час 4 минуты. Но не только это отличает симфонию. Выделяется она прежде всего масштабом своей концепции, тесно связанной с художественным осмыслением революционных событий Великого Октября, открывших новую эпоху в истории человечества, и тех жертв, которыми было заплачено за претворение в жизнь великих идей коммунизма — светлой мечты миллионов. Отсюда и сложность образов, переплетение величественных картин больших исторических событий с трагизмом смерти, противопоставление праздничного звучания мелодий французских революционных песен с темой (ставшей уже давно частью католического заупокойного богослужения и со времен Берлиоза, Листа и других романтиков не

раз применяемой как образ смерти) средневекового песнопения «Dies irae» («День гнева») и с мрачным напевом русского заупокойного стиха «О расставании души с телом».

По мнению Т. Н. Ливановой, 6-я симфония Мясковского — *«одна из самых сильных русских симфоний вообще»*, и не согласиться с этим нельзя. Воздействие ее на слушателя поистине огромно. Симфония волнует и захватывает глубиной и покоряющей искренностью чувств. Она трагедийна в том высоком смысле, на который обращал внимание еще Аристотель, утверждая, что «трагедия возвышает душу человека». И действительно, разве не становится человек лучше, чище, прослушав, скажем, «Реквием» Моцарта, 2-ю сонату (с похоронным маршем) Шопена или 3-ю симфонию Бетховена, в одной из разговорных тетрадей которого, кстати, тоже можно прочитать запись: «Да здравствует трагедия. Ура!»

В русской классической музыке немало трагедийных произведений. Достаточно вспомнить «Хованщину» и «Бориса Годунова» Мусоргского, «Пиковую даму» и 6-ю симфонию Чайковского.

6-я симфония Мясковского вплотную примыкает к этим шедеврам. Вот что писал В. М. Беляев в письме к одному из своих друзей на следующий день после того, как 4 мая 1924 года в Большом театре под управлением Н. С. Голованова впервые прозвучало это произведение: «...Симфония имела потрясающий успех. В течение почти четверти часа публика понапрасну вызывала скрывшегося автора, но все-таки добилась своего, и автор появился. Его вызывали раз семь и поднесли ему большой лавровый венок.

Некоторые видные музыканты плакали, а некоторые говорили, что после Шестой симфонии Чайковского это первая симфония, которая достойна этого названия...»

Ни одно из последующих произведений, созданных Мясковским в 20-е годы, среди которых было еще четыре симфонии, ни по масштабам замысла, ни по силе художественного воплощения не может быть поставлено в один ряд с 6-й симфонией, хотя и

в них композитор старался отобразить проблемы, рожденные революцией.

6-я симфония написана в стройной сонатно-симфонической форме, веками шлифовавшейся пытливой музыкальной мыслью, но, как подчеркивал Асафьев, способной впитывать в себя все новые и новые находки и завоевания современности. И в то время как на Западе происходила ломка этой устоявшейся формы, разрушаемой и утонченностью французских импрессионистов, и примитивизмом «Шестерки», и сгустками немецкого экспрессионизма, Мясковский свое дерзостно-смелое произведение, построенное на сплетении и обобщении богатейшего разноликого тематического материала, укладывал в классические рамки.

Монументальность замысла побудила композитора добавить к оркестру смешанный хор. Симфония состоит из четырех частей. Музыкальные темы ее сразу же приковывают внимание и легко запоминаются. Они образны и значительны. Общий характер произведения серьезный, даже несколько суровый, по словам самого автора — «эмоционально-нагнетательный с академическим уклоном».

Начинается симфония шестью резко акцентированными аккордами всего оркестра, которые служат своеобразным эпиграфом ко всему произведению. За этим вступлением (после краткого перехода, возникающего в басах) следует довольно энергичная и стремительная главная партия. Тема вступления и главная проходят в дальнейшем через всю музыкальную ткань симфонии, неизменно появляясь в моменты, определяющие драматургическое развитие произведения. Связующая партия состоит из двух мотивов: один — словно шквальный порыв у струнных инструментов, другой — фанфарно-призывные возгласы меди. Связующая партия завершает экспозицию одной группы образов — нервных, порывистых, дающих импульс для широкого симфонического развития и нагнетания напряжения. Этой группе тем противостоят лирико-драматические образы побочной партии, построенной на двух темах. Первая из них дала основание критикам еще раз говорить о связи музыки Мясков-

ского с творчеством Мусоргского. Широкая, напевная, звучащая в низком регистре струнных и деревянных духовых инструментов, эта тема напоминает раскольничьи хоры из оперы «Хованщина».

Другая тема побочной партии совсем иного характера. Она романтически взволнованна, трепетна и ярко контрастирует с первой темой. Намеченная в экспозиции картина борьбы двух начал получает развитие в сложной и длительной разработке, где к упомянутым темам добавляются еще новые.

Реприза первой части сохраняет эмоциональную напряженность. Однако побочная партия приобретает здесь новые черты, лирически выразительные. Обширная кода заканчивается мрачным тремоло струнных, «вздохами» флейт и кларнетов и замирающим звучанием валторн.

Вторая часть 6-й симфонии — стремительное скерцо. Его сумрачный характер композитор подчеркнул, добавив к темповому обозначению слово tenebroso — сумрачно. Скерцо это, пожалуй, ближе всего к драматическим скерцо Шопена. Музыкальные образы его вначале заставляют вспомнить строки пушкинских «Бесов». Здесь такой же холодный, вьюжный пейзаж и леденящий душу ужас. Приходят на ум и слова А. Г. Рубинштейна, сказанные о финале 2-й сонаты Шопена: «Ночное веяние ветра над гробами на кладбище». Быстрый, пульсирующий басовый фон с беспокойными репликами фаготов, резкие вспышки оркестра, свистящие пассажи деревянных духовых, диссонирующие аккорды — все это создает атмосферу напряженности и беспокойства, изредка прерываемую звучанием маршеобразной темы. А когда быстрое движение замирает, возникают светлые, очаровательные эпизоды, словно в памяти потрясенных, измученных борьбой людей воскрешаются картины детства. Затем на фоне засурдиненных скрипок раздаются хрустально-чистые звуки челесты. В них нетрудно узнать мелодию «Dies irae». И хотя она очень преображена и подана проникновенно-лирически, в ее простом и строгом звучании (к которому присоединяется еще

меланхолический наигрыш флейты) слышится плач-причитание по усопшим.

Третья часть симфонии написана в характере сосредоточенных раздумий. В ее основе светлые, ясные образы. Такова, например, первая тема этой части. Но вторгающиеся тревожные интонации, напряженные аккорды всего оркестра, фанфарные призывы из первой части и тема «Dies irae», которая появляется тут дважды, нарушают спокойное течение мыслей, напоминая о незаконченной борьбе и физических и душевных ранах.

Финал — наиболее драматическая часть симфонии. Он построен на остром контрасте двух образных сфер: динамичных, праздничных напевов французских революционных песен, с одной стороны, и эмоционально-насыщенных мотивов-вздохов, мотивов-причитаний, а также мелодий «Dies irae» и скорбного русского народного плача о расставании души с телом — с другой.

Сразу после вступления у валторн, которым предписано играть с поднятыми раструбами, появляется бурно-стремительная тема «Карманьолы». К ней присоединяется в маршевом звучании мелодия другой французской песни — «Ca ira» (Всё вперед»). Зажигательный характер музыки, движение, энергия, устремленность вперед олицетворяют подъем народно-революционных сил.

Здесь, вероятно, следует напомнить, что в первые годы после Октябрьской революции у нас было еще очень мало хороших массовых песен, и на демонстрациях, митингах, в быту часто звучали песни Французской революции, в том числе «Карманьола» и «Всё вперед».

Ликующий поток звуков внезапно прерывается, и глухо в басах (у струнных и арфы) звучит тема «Dies irae», не преображенная, как в скерцо, а полная трагизма тема-символ, связанная с образами смерти и человеческих страданий. Сквозь мрачные звуки снова прорываются мелодии французских песен. Их светлое звучание разливается в оркестре, ширится и мчится в безудержном вихре, но снизу вновь вливается мотив «Dies irae». Слышны знакомые уже аккорды темы-эпиграфа из первой части.

Следуют образы борьбы, и на сильном crescendo появляются «рыдающие» аккорды всего оркестра, к которому затем присоединяется хор. Вначале голоса певцов (сопрано и тенора) только выводят скорбную интонацию вздохов, причитаний без слов, потом, когда вступают контральто и басы, слышны слова: «Что мы видели? — Диву дивную, диву дивную — телу мертвую». Заканчивается это архаическое песнопение, и в оркестре наступает просветление. В коде появляются образы светлых раздумий, построенные на лирической теме третьей части симфонии. Нежно звучат скрипки. Оркестр замирает на ми-бемоль-мажорном трезвучии...

В симфонической литературе 20-х годов не найти произведения, равного 6-й симфонии Мясковского по масштабу концепции, образности, глубине и страстности заложенных в ней чувств. Прослушав симфонию однажды, ее трудно забыть.

Исполнение симфонии было большим праздником для москвичей. Мясковский сообщал Прокофьеву в Париж, что симфония произвела «потрясающее» впечатление как на музыкантов, так и на «просто» публику, и скромно отмечал, что «в ней есть некоторая внутренняя убедительность и даже эффектность», а несколько позже констатировал: «Ее считают моим лучшим произведением...» В то же время Николай Яковлевич сокрушался, что симфония оказалась «сверхсильно трудна для оркестра», что он не умеет писать легких и удобных фигураций и в этом произведении у него мало «тремол», наконец, что, прослушав симфонию, он понял, как много, главным образом в инструментовке, он должен переделать, отчего «волосы встают дыбом».

Однако переоркестровал симфонию Мясковский быстро. Недочеты 6-й побудили его пересмотреть также и оркестровку уже завершенной 7-й симфонии. После переделок 6-ю симфонию, как считал композитор, можно было издавать. Но предложить большую партитуру Музсектору Госиздата, когда трудно было еще с бумагой (а композитор хорошо это знал, будучи консультантом по современной русской музыке и участвуя в определении очередно-

сти печатания произведений), Мясковский не считал для себя возможным. Поэтому он согласился передать партитуру 6-й венскому издательству „Universal Edition“, предлагавшему печатать все его новые сочинения. В следующем — 1925 году партитура увидела свет. Через двадцать с лишним лет Мясковский снова вернулся к своему детищу, пересмотрел оркестровку с высоты прожитых лет и накопленного опыта и внес дополнительные щтрихи. В этой новой редакции 6-я симфония была напечатана в Музгизе в 1948 году.

Чтобы лучше представить себе значение 6-й симфонии для истории развития нашей отечественной музыкальной культуры, вспомним, как протекала музыкальная жизнь в те годы, какие силы в ней действовали. События Октябрьских дней, потрясшие весь мир, естественно, не могли не отразиться и на культуре страны. В огне гражданской войны рождались первые советские песни. Часто они возникали стихийно, в недрах народной массы, поднявшейся на бой за новую жизнь. Нередко это были мелодии старых песен с присочиненным новым текстом, но появлялись песни и марши, написанные профессиональными композиторами. Развитие других музыкальных жанров тормозилось полной разрухой в стране.

Концертные залы и многие театры были закрыты даже в столице. В силу хозяйственных трудностей поднимался вопрос и о закрытии Большого театра в Москве, но Ленин категорически выступил против этого и настоял, чтобы театру были отпущены необходимые для его работы средства из скудного бюджета голодной страны. В других же городах не функционировал ни один театр.

В этот период чрезвычайно широкое распространение получило движение Пролеткульта, зародившееся осенью 1917 года. Сторонники упомянутого движения, выступая обычно под крикливыми демагогическими лозунгами крайней «левизны» и «революционности», призывали к созданию особой новой пролетарской культуры, не связанной ни с художественным наследием прошлого, ни с искусством, реально бытующим в народе, а главное — не связан-

ной с политической борьбой и социальными устремлениями рабочих и крестьян. Они хотели, отгородившись от жизни, каким-то лабораторным путем создать из различного рода модернистских, футуристических, конструктивистских течений новое «революционное искусство», отмеченное самым откровенным, примитивным приспособленчеством.

Ленин неоднократно критиковал деятельность Пролеткульта, разъяснял причиняемый его деятелями вред, призывал ценить наследие прошлого, беречь его и, распахнув двери музеев, концертных залов и театров, постараться приобщить к сокровищам отечественной и мировой культуры самые широкие массы рабочих и крестьян. Уже в 1918 году Государственный оркестр (бывший Придворный) стал давать в Петрограде в зале Народного собрания по четыре симфонических концерта в неделю. Потом концерты (по сниженным ценам для широкой малоимущей публики) устраивались еще по пятницам и воскресеньям в чудесном Растреллиевском зале Зимнего дворца.

В Москве (по воскресеньям днем) симфоническая музыка звучала в Большом театре. Через некоторое время по просьбе слушателей оркестранты театра стали выступать и по понедельникам вечером — в день своего отдыха. 18 февраля 1921 года в связи со 150-летием со дня рождения Бетховена в Большом театре (в переоборудованном царском фойе, прежде совсем недоступном для публики) был открыт новый концертный зал, получивший имя Бетховена. Выступая на его открытии, Луначарский говорил о стремлении Советского правительства сделать музыкальную жизнь более интенсивной, говорил о циклах бетховенских концертов и о том новом искусстве, «которое начинает расцветать после землетрясения и в которое вольют новые соки громадные массы, до сих пор бывшие отторгнутыми от культуры».

В начале 20-х годов, после опубликованного в печати письма Центрального Комитета партии «О Пролеткультах», в котором разъяснялся вредный, антимарксистский характер деятельности сторонников этого движения, ативность Пролеткульта заметно ослабела, но пагубное влияние в корне неверных

взглядов на искусство, широко разрекламированных и прикрытых революционными лозунгами, сохранялось еще многие годы. Возникавшие различные новые музыкально-общественные организации в той или иной мере повторяли, а иногда и усугубляли ошибки Пролеткульта.

Так, основанная по инициативе музыкантов-коммунистов в 1923 году Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), ставившая вначале перед собой благородные задачи музыкального просвещения трудящихся, приближения музыки к действительности и создания массового революционно-музыкального репертуара, очень скоро скатилась на позиции Пролеткульта. Члены РАПМ, исказив марксистско-ленинское учение об искусстве, в своих выступлениях проповедовали нигилистическое отношение к наследию, объявляя некоторые классические произведения чуждыми пролетариату. Несправедливым часто бывало их отношение к виднейшим советским музыкантам и к лучшим представителям зарубежного искусства. Аналогичная картина развертывалась и в области изобразительного искусства и литературы, где, например, призывали сбросить Пушкина с «корабля современности». В области творчества РАПМ насаждала упрощенчество, схематизм, признавая массовую песню как единственный актуальный музыкальный жанр, недооценивая другие жанры и роль подлинного профессионализма. Собственная продукция членов ассоциации была весьма невелика и в большей части своей малозначительна.

Располагая печатными органами и встав во главе правления многих организаций, связанных с искусством и культурой, члены РАПМ и аналогичных организаций художников и литераторов своими теориями утилитаризма и грубым администрированием нанесли огромный вред. То было время бурных «проработок» и различных «кампаний», направленных против крупных мастеров, когда, как писал Луначарский, «мелкотравчатые теоретики» стремились выдать свои «жиденькие настроеньица за настроение пролетариата», когда предлагалось «просеивать» даже великих музыкантов, дабы «ука-

зать пролетариату, кого он может употреблять, а кого не может».

Нужно было обладать большой смелостью, мудростью и прозорливостью, чтобы в такой ситуации продолжать создавать монументальные полотна.

Мясковский знал, какую бурную деятельность развивал А. В. Луначарский, как, претворяя в жизнь политику партии в области культуры, печется он о возобновлении работы театров, о расширении культурно-концертной деятельности, как постоянно сам появляется на эстраде, стараясь, чтобы малоподготовленный слушатель и тот, кто впервые переступил порог концертного зала, могли хоть что-то вынести от прослушанного. И пропагандировал он не «агитмузыку», за которую ратовал РАПМ, а лучшие произведения отечественной и зарубежной классики. Какие пламенные слова находил Луначарский для Скрябина, как проникновенно говорил о Танееве!

Трудными были первые годы существования молодого государства, но Советское правительство никогда не забывало о развитии его культуры. Уже в 1922 году на гастроли был приглашен зарубежный дирижер. И на вопрос приехавшего из Германии Оскара Фрида, может ли он появиться на эстраде во фраке, Ленин ответил не раздумывая: «Ну конечно, вы должны появиться в праздничной одежде. Нужно обращаться с нашей рабоче-крестьянской публикой не хуже, чем с прежней буржуазией». Широко отмечалось в это время 40-летие деятельности А. К. Глазунова и присвоение ему в числе первых самого высокого тогда звания народного артиста республики. Все это убеждало в том, что правительство не разделяет взгляда, будто народу, строящему новую жизнь, нужны только массовые песни и что вульгарно-социологические выступления представителей РАПМ, жонглирование такими словами, как «упадочничество» и «непримиримость», вскоре прекратятся.

Но пока композиторам, не сочинявшим массовые песни, работавшим над крупными формами, было трудно. 18 августа 1924 года Мясковский написал Прокофьеву, уже давно проживавшему за рубежом:

«Сегодня закончил предварительные эскизы 8-й симфонии — зиму доработаю ее, а затем с симфониями на время распрощусь...» К счастью, возле Мясковского в Москве были люди, которые ценили его творчество, поддерживали. Это прежде всего Держановские, П. А. Ламм, А. Ф. Гедике, К. С. Сараджев, Р. М. Глиэр, М. М. Ипполитов-Иванов, предложивший Николаю Яковлевичу вести класс композиции в Московской консерватории. Из Петрограда Асафьев писал: «...В шестую влюбился. Сочиняйте во что бы то ни стало, если силы есть!»

Молодое поколение композиторов, в том числе ученики Николая Яковлевича — В. Я. Шебалин, Л. А. Половинкин, М. Л. Старокадомский, Д. Б. Кабалевский, А. В. Мосолов, Г. С. Гамбург, В. П. Ширинский и другие — тоже с большим вниманием относились к его творчеству.

В начале 1924 года по инициативе группы музыкантов при Российской Академии художественных наук была создана Ассоциация современной музыки (АСМ) для пропаганды творчества современных композиторов, как советских, так и зарубежных. Мясковский горячо поддержал это начинание и включился в работу. Через «Международную книгу», где нотным отделом заведовал Держановский, АСМ стала получать иностранные издания, и уже 18 февраля было проведено первое исполнительское собрание, посвященное знакомству с музыкой Хиндемита. Журнал «Современная музыка» — орган Ассоциации (во многом продолживший линию журнала «Музыка», прекратившего свое существование в 1916 году), ответственным редактором которого стал Держановский, в мартовском номере подробно сообщал об этом. Концерты проходили в помещении Академии художественных наук или в зале «Международной книги», где Владимир Владимирович уже некоторое время устраивал так называемые «музыкальные выставки». То были выставки нот и книг по музыке, вышедших за рубежом за определенный период (прежде всего в Австрии и Германии, ибо связи с „Universal Edition“ были тогда наиболее тесными), и экспозиции советской

музыкальной литературы. «Музыкальные выставки» сопровождались камерными концертами.

В Ассоциацию современной музыки кроме Мясковского вошли многие крупные композиторы и музыкальные деятели: А. Н. Александров, Б. В. Асафьев, В. М. Беляев, В. В. Держановский, С. Е. Фейнберг, Ю. А. Шапорин, М. О. Штейнберг, В. В. Щербачев. Позже сюда примкнула и молодежь — Д. Б. Кабалевский, Л. К. Книппер, Л. А. Половинкин, Г. Н. Попов, В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович и другие.

Знакомство с новинками зарубежной музыки, исполнение новых произведений отечественных композиторов, укрепление связей с родственными организациями на Западе, в частности с Интернациональным обществом современной музыки, а через него и с концертными организациями Запада,— все это было положительным явлением. Советские композиторы не только расширяли свои познания в области современной музыки, но и получали возможность пропагандировать свои достижения. Интернациональное общество по нескольку раз в год устраивало показ новинок в различных европейских городах.

Но теоретические установки идеологов АСМ страдали серьезными ошибками, истоки которых тоже лежали в Пролеткульте. Чего стоила, например, пресловутая «индустриализация» искусства, призыв создавать музыкальные произведения с машинными ритмами. В то же время, говоря о насущной необходимости произведений, созвучных эпохе, способных образным, ярким языком поведать о революционных преобразованиях в стране, теоретики АСМ призывали овладевать самыми изощренными приемами из арсенала западных модернистов. Увлечение формально-технической стороной, когда все внимание было обращено только на создание новых звукосочетаний, естественно, уводило от вопроса об идейном содержании музыки, поощряя самые бессмысленные образцы формалистического псевдоноваторства. Наиболее «радикальные» представители АСМ призывали забыть обо всем, чему учили в консерватории, и отказаться от традиций,

от огромного опыта предшественников, накопленного веками.

Со всем этим Мясковский никак не мог согласиться, что вносило серьезный диссонанс в его взаимоотношения с некоторыми коллегами по Ассоциации современной музыки. Мясковский с глубоким уважением относился к классическому наследию и на классических образцах воспитывал своих учеников. Высоко ценил он и народную песню. Поэтому использование народных тем только как тематического материала и их трансформация до неузнаваемости, что позволяли себе делать некоторые композиторы, тоже не вызывали одобрения у Николая Яковлевича.

Так в обстановке постоянной борьбы различных музыкальных группировок протекала в те годы творческая и общественная деятельность Мясковского. После 6-й симфонии в 20-е годы им были созданы 7, 8, 9 и 10-я симфонии, оркестровая Серенада, Симфониетта для струнного оркестра, 4-я соната для фортепиано, «Лирическое концертино» для флейты, кларнета, валторны, фагота, арфы и струнного оркестра, циклы фортепианных пьес «Воспоминания» и «Пожелтевшие страницы».

«Голубок мой, Вы шагаете по-великански,— писал Николаю Яковлевичу Асафьев.— 6, 7, 8, 9 и 10 (симфонии — *З. Г.*) — „ступени высокие". Ведь сейчас во всем мире только Вы и строите такие мощные звуковые замки... Родной мой, ей-богу, никакие невзгоды ничего не значат перед тем, что нам удается сделать среди столь отчаянных условий!»

Асафьев знал, что стрелы пролеткультовцев не раз направлялись прямо на Мясковского. Так было, например, в 1926 году, когда в ответ на опубликованное в прессе письмо группы студентов консерватории, сторонников агитмузыки, обвинявших композиторов во главе с Николаем Яковлевичем в чуждой идеологии, со статьей выступил А. В. Луначарский. Нарком тогда писал: «Самым неправильным в письме комсомольцев является тот душок... пренебрежительного отношения к нашим музыкальным мастерам. Это-де буржуазно, это выражение идеоло-

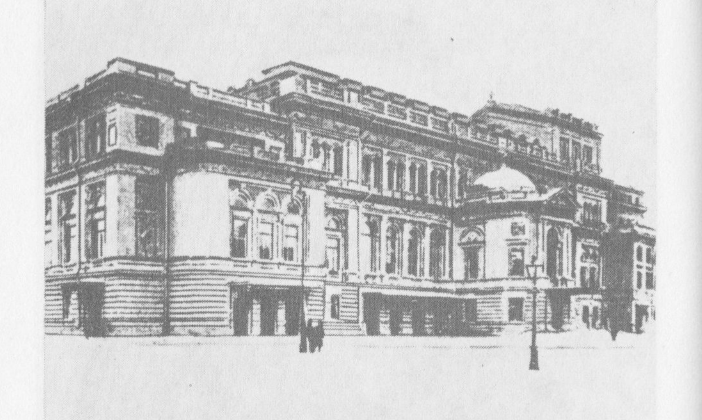
гии вырождения и т. д. Ввиду колоссальной органичности музыки, ввиду того что она целиком строится на многовековых традициях, отрыв от этих традиций приводит к варварству и крутому падению вниз. Я считаю своим долгом предостеречь молодежь от этого уклона. Учитесь внимательно, любовно и с уважением у великих и крупных композиторов, в том числе и у живущих. Учитесь у Мясковских, Крейнов, и если в чудесные формы, техническую тайну которых знают эти крупные художники, вы сумеете вложить ваш новый жизненный ритм, когда кроме молодого пыла вы приобретете также необходимые знания и умение,— то мы, старшие товарищи, с восторгом признаем сделанные вами достижения. А пока в ответ на упрек в том, что в нашей стране музыка замолчала или что ее дерево заменилось травой агитмузыки, мы с гордостью можем сказать, что композиторы, оставшиеся верными своей родине в революционные годины, не отстали от европейской музыки, они вносят туда весьма серьезную культурность, спасительную струю благородной музыки, в которой прекрасное знание традиций смешивается с живым творчеством».



Н. Я. Мясковский, 1912 год.
Снимок сделан И. И. Крыжановским



И. И. Крыжановский, 1911 год.
Один из организаторов «Вечеров современной музыки», он первым оценил дарование Н. Я. Мясковского



Петербургская консерватория



А. К. Лядов, А. К. Глазунов,
Н. А. Римский-Корсаков — учителя Мясковского
по Петербургской консерватории

ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.

С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

КОНСЕРВАТОРІЯ.

9 · Мая 1911 г.
№ 913.

СВИДѢТЕЛЬСТВО.

Художественный Совѣтъ С.-Петербургской Консерваторіи ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества симъ свидѣтельствуетъ, что Коллежскій Ассесоръ Николай Яковлевичъ Мясковскій Православнаго исповѣданія родившійся 8го Апрѣля 1881 г.

окончилъ въ С.-Петербургской Консерваторіи курсъ музыкальнаго образованія по отдѣлу теоріи композиціи по классамъ Проф. Лядова и Витоля по установленной для полученія диплома программѣ, и оказалъ слѣдующіе успѣхи въ главныхъ предметахъ: по классу фуги очень хорошіе, по классу форм отличные, по классу спеціальной инструментовки отличное, со среднимъ баллом по перечисленнымъ главнымъ предметамъ 5 (отлично), во второстепенныхъ обязательныхъ предметахъ: исторіи музыки и эстетики — отличные и игрѣ на фортепіано — очень хорошіе.

Окончилъ въ 1902 г. курсъ трехъ классовъ Николаевскаго Инженерн. уч-ща по первому разряду.

Вслѣдствіе сего, и на основаніи §§ 71 и 73 Устава Консерваторій ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества, постановленіемъ Художественнаго Совѣта С.-Петербургской Консерваторіи, утвержденнымъ 7 Мая 1911 г. ~~Августѣйшимъ~~ Вице-Предсѣдателемъ ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества, Николай Мясковскій удостоенъ Диплома на званіе Свободнаго Художника.

Въ удостовѣреніе чего, дано ему, Николаю Мясковскому сіе свидѣтельство, которое при полученіи Диплома должно быть представлено обратно.

[illegible]

Директоръ Консерваторіи А. Глазунов

Инспекторъ [illegible]

(См. на оборотъ).

Свидетельство об окончании консерватории, подписанное А. К. Глазуновым

МУЗЫКА.

ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ.

№ 38. 20 АВГУСТА. № 38.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:
на годъ—5 руб., на 1/2 года—3 руб.
на 1/3 года 2 руб.

Отдѣльный № — 15 коп. (съ пересылкою 20 коп.).

Тарифъ объявленій: страница—40 руб., 1/2 страницы—25 руб., 1/4 страницы—15 руб., 1/8 страницы—10 руб. Для годовыхъ абонентовъ условія по соглашенію.

РЕДАКЦІЯ и КОНТОРА:
МОСКВА, Остоженка, Савеловскій пер., д. 4., кв. № 3. Телеф. 210-98

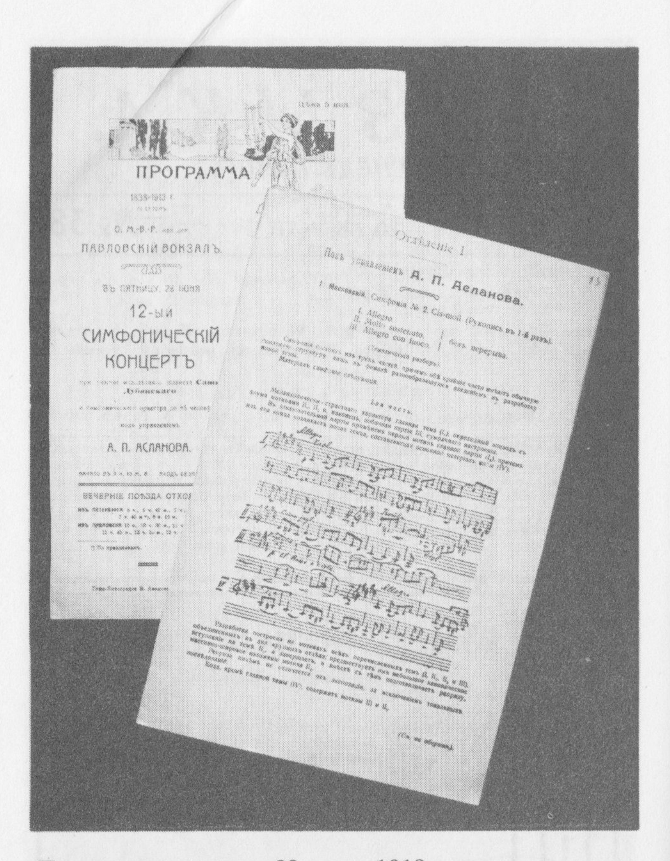
СОДЕРЖАНІЕ: Музыкальная нaмятка (юбилейныя даты).—Сильныя и слабыя стороны органнаго модернизма. Бориса Сабанѣева.—Отрывокъ изъ автобіографіи Рих. Вагнера (Вагнеръ въ Москвѣ). — Критика. — Хроника. — Провинціальная лѣтопись. — Библіографія. — Письмо въ редакцію В. А. Булычева. — Тексты для музыки Ю. Балтрушайтиса.—Кабарэ Желѣзноводскаго оркестра, шаржи Жана Т.—Фронтиспись М. Добужинскаго; надписи по Добужинскому Е. Д.—Объявленія.



АВГУСТЪ. **Музыкальная памятка.**

21. 1396 род. въ Кремонѣ Николай Амати. † 30 VII 1684 тамъ же, — знаменитый скрипичный мастеръ, второй по старшинству изъ извѣстныхъ мастеровъ этой фамиліи.

Титульный лист журнала «Музыка» за 1911 год, в котором Н. Я. Мясковский впервые выступил как музыкальный критик


Цѣна 5 коп.

ПРОГРАММА

1838-1913 г.

О. М.-В.-Р. жел. дор.

ПАВЛОВСКІЙ ВОКЗАЛЪ.

ВЪ ПЯТНИЦУ, 28 ІЮНЯ

12-ЫЙ

СИМФОНИЧЕСКІЙ

КОНЦЕРТЪ

подъ управленіемъ

А. П. АСЛАНОВА.

ВЕЧЕРНІЕ ПОѢЗДА ОТХО...

Отдѣленіе I

Подъ управленіемъ А. П. Асланова.

1. Мясковскій. Симфонія № 2 Cis-moll (Рукопись въ 1-й разъ).

I. Allegro.
II. Molto sostenuto.
III. Allegro con fuoco.
безъ перерыва.

(Тематическій разборъ).

1-я часть.

Программа концерта 28 июня 1913 года, в котором под управлением А. П. Асланова впервые прозвучала в Павловске 2-я симфония Мясковского

1914—1915.
Сезонъ VI.

Большой Залъ Благороднаго Собранія

ВЪ СРЕДУ 5 НОЯБРЯ 1914 ГОДА

ВТОРОЙ СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ

ПРОГРАММА

Гимны: Русскій.
Англійскій.
Исп. **хоръ, состоящій при концертахъ и оркестръ.**

Н. Мясковскій.—„Аласторъ", Симф. поэма для орк. ор 14 (1-й разъ).

А. Глазуновъ. Концертъ для скрипки съ оркестромъ, a-moll. ор. 82.
Исп. **М. ПІАСТРО.**

АНТРАКТЪ.

А. Скрябинъ. 3-я Симфонія (Божественная поэма).

НАЧАЛО ВЪ $8^1/_2$ ЧАС. ВЕЧЕРА.

Программа концерта 5 ноября 1914 года.

В Воскресенье 8-го Февраля в 3 часа дня

16-й СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

(1-й из цикла концертов Ассоциации Современной музыки)

ПОД УПРАВЛЕНИЕМ

К. С САРАДЖЕВА

В ПРОГРАММЕ

МЯСКОВСКИЙ 1) Четвертая симфония (в первый раз).
2) Седьмая симфония

Начало спектаклей ровно в 8 час. вечера. Начало концерта ровно в 3 часа дня.

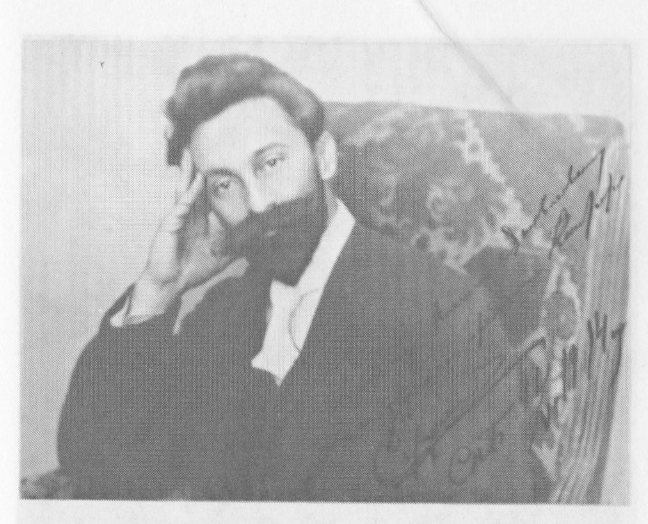
Предварительная продажа в кассе театра с 11 до 2 ч. дня и с 5 до 10 ч. веч.

Цены местам на концерт от 25 к. до 1 р. 65 к.

После поднятия занавеса вход в зрительный зал не допускается.

Запись на льготные билеты для фабзавкомов, воинских частей и других государственных учреждений производится в конторе театра с 11-ти час. утра до 2-х час. дня.

Афиша первого исполнения в Москве
4-й и 7-й симфоний Мясковского
под управлением К. С. Сараджева



К. С. Сараджев — первый исполнитель многих ранних симфонических произведений Мясковского. Дарственная надпись Мясковскому, 1914 год

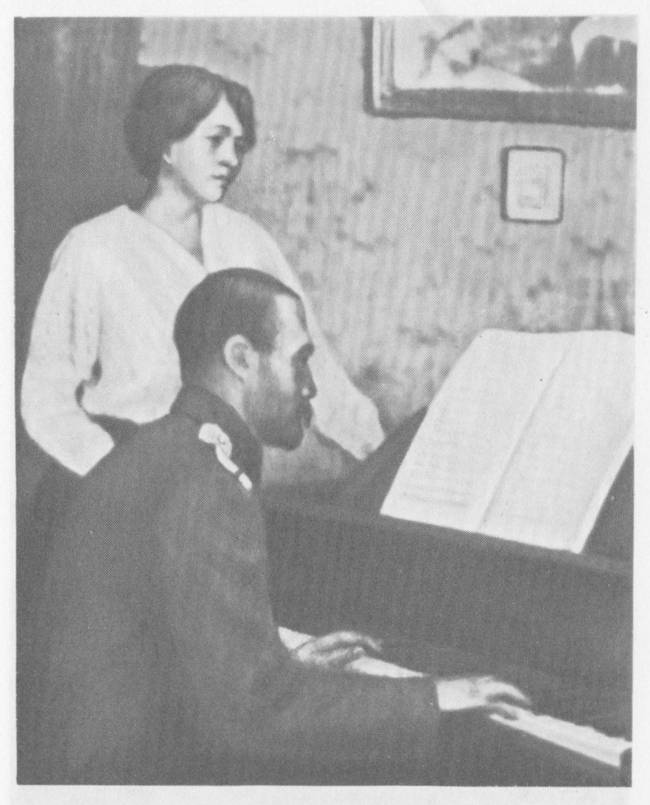


Н. Я. Мясковский у блиндажа под Перемышлем, 1915 год



Поручик Н. Я. Мясковский
в часы фронтового досуга





Е. В. Копосова-Держановская и Н. Я. Мясковский, 1915 год

Н. Я. Мясковский у четы Держановских во время приезда с фронта в Москву в июле 1915 года

3-й абонементный концертъ

ЗАЛЪ ПЕТРОВСКАГО УЧИЛИЩА

(Фонтанка, 62).

Въ Среду, 14-го Декабря 1916 г.

III-ій вечеръ современной русской музыки.

ПРОГРАММА:

1. Секстетъ № 2 . . . . *Р. Глiера.*

Исп. **квартетъ «Музыкальнаго Современника» и гг. А. Л. Гарпфъ и А. Я. Штримеръ.**

*) 2. Соната № 2 для фортепiано (fa # min.)

Исп. **Б. С. Захаровъ.**

*) 3. Романсы: . . . .

а) «Такъ-ли»

б) «Заклинанiе»

Исп. **О. А. Слободская.**

*) 4. Набросокъ № 5 . . . . — *Н. Я. Мясковскаго.* (2–4)

«Похоронный звонъ»
«Три ключа» } . . . *Д. В. Морозова.*

«Альбатросъ»
«Молча синѣетъ надъ крышей» } . . *С. С. Богатырева.*

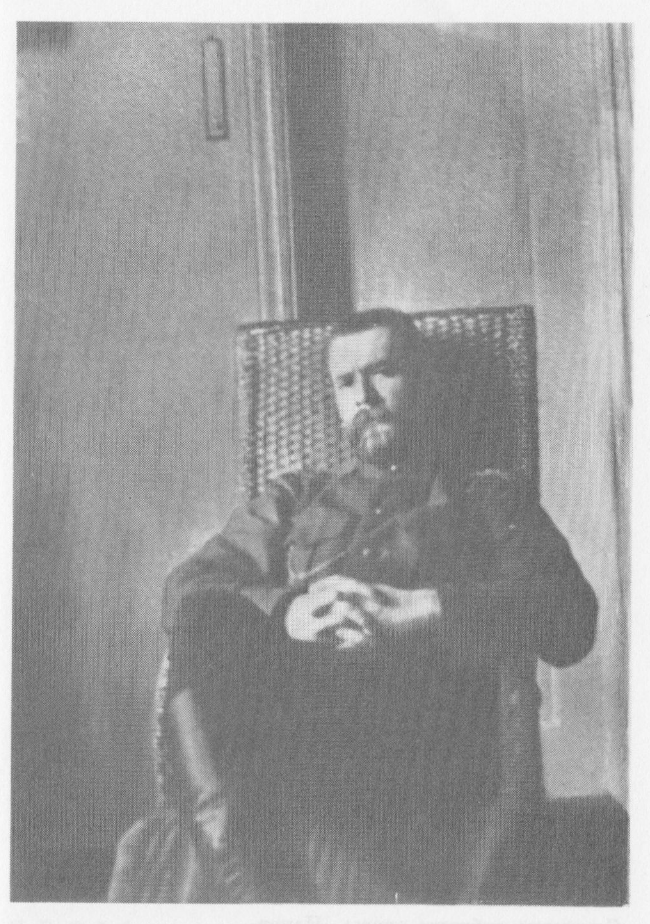
Исп. **А. Д. Мейчикъ.**

*) 5. **Соната для вiолончели и фортепiано**, Re-maj. . . . . *Н. Я. Мясковскаго.*

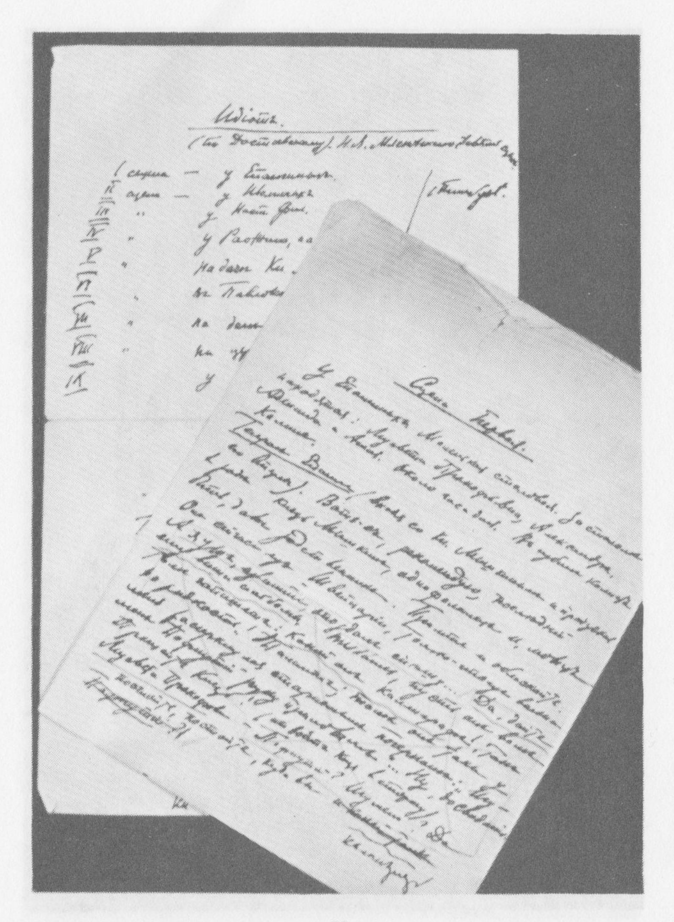
Исп. **Е. В. Вольфъ-Израэль и Б. С. Захаровъ.**

Начало въ 8½ час. вечера.

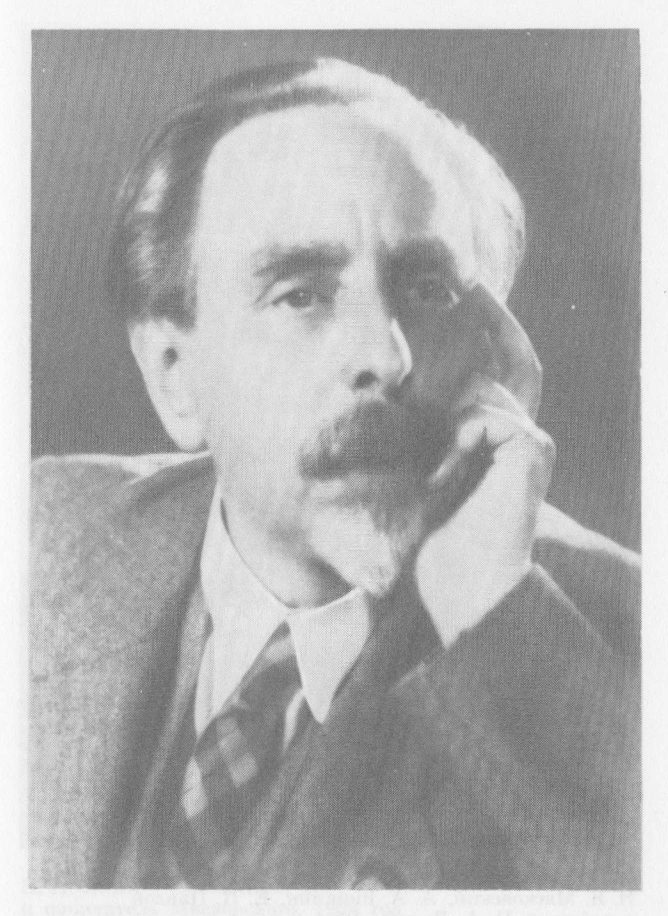
Программа концерта 14 декабря 1916 года,
сбор с которого поступил в пользу
XI Городского попечительства о бедных
на нужды детских организаций



Н. Я. Мясковский под Ревелем, 1916 год



Страницы либретто оперы «Идиот» (по Достоевскому), написанного П. П. Сувчинским для Мясковского (с правкой композитора)



С. Е. Фейнберг — первый исполнитель
3-й и посвященной ему 4-й фортепианных сонат Мясковского

Завоевание международного признания

Большое напряжение, вызванное созданием 6-й симфонии, требовало разрядки. Как всегда в таких случаях Мясковский искал тесного общения с природой, часто уезжал за город и совершал многочасовые пешие прогулки. Живописные виды Подмосковья, неизменно радовавшие глаз, успокаивали композитора и вдохновляли. Многие страницы его музыки с любовью и нежностью воспевают ласковую красоту средне-русской полосы и необъятную ширь нашей Родины.

Картины мирной природы как воплощение извечной силы, творящей жизнь и все живое, запечатлены в 7-й симфонии Мясковского.

Симфония невелика (всего 20 минут) и состоит из двух частей. Во вступлении использован наигрыш пастушеского рожка, который Николай Яковлевич услышал однажды в Батове еще в 1912 году. Этот наигрыш появляется и во второй части, в которой как бы объединились медленная лирическая часть симфонии и скерцо. В музыке этой части особенно широкое развитие получают образы природы, а противостоит им драматическая, взволнованная тема человека. По своему характеру симфония эта более всего приближается к романтическим поэмам.

Завершив симфонию, Мясковский с радостью сообщил Прокофьеву, что ему «определенно несколько моментов удались — в разработке 1-й части и вся 2-я часть» и что с этой (7-й) симфонии он, может быть, начнет новый отсчет, назвав ее 1-й. Правда, очень скоро Мясковский отказался от мысли перечеркнуть свои первые шесть симфоний: многие из них приобретали все большую популярность, особенно 4-я и 5-я. Что касается 6-й, то даже много лет спустя Николай Яковлевич писал: «...Волнение, вызвавшее зарождение этой симфонии, и жар при ее

осуществлении делают это сочинение дорогим мне и теперь».

После первого исполнения 7-й симфонии Сараджевым в Москве 8 февраля 1925 года Мясковский существенно переработал сочинение. «Я написал 50 новых страниц партитуры ($^1/_3$) и почти ни одной из остальных не оставил без ретуши»,— признавался он Прокофьеву, искренне радуясь, что симфония в первоначальном виде не успела еще «добраться» до европейских эстрад.

Тем временем у композитора окончательно сформировался замысел 8-й симфонии. Стремясь в ней обобщить революционные идеи и глубокие чувства, отражающие настроения самых широких прогрессивных кругов того времени, Мясковский, как и многие другие современные ему советские художники, обратился к народным восстаниям прошлого. Вспомним, что в 20-е годы появились оперы «Степан Разин» М. Триодина и «Орлиный бунт» (о Пугачеве) А. Пащенко, а в МХАТ'е шла пьеса «Пугачевщина» К. Тренева.

В основу 8-й симфонии — одного из монументальных эпически-драматических сочинений композитора — положен образ народного героя Степана Разина, привлекший Мясковского. «Сперва... родился замысел финала на тему, которую я принял за песню о Степане Разине и обработать которую решил в сочетании с рядом волжских песен, а также связав с образом обездоленного крестьянства»,— рассказывал Николай Яковлевич. Так как позже, когда многое уже было сделано, выяснилось, что песня совсем иного содержания и мелодия ее не народная, а принадлежит Балакиреву, композитору пришлось несколько менять первоначальный план построения симфонии, но многое осталось. Сохранилась 1-я часть, которую Мясковский в нескольких словах охарактеризовал так: «...Это эпика, рассказ, степь, природа». Используя тематический материал, теснейшим образом связанный с русской народной песенностью, и богатую гамму оркестровых красок (включая противопоставление звонких голосов первых скрипок в верхнем регистре с тихим басовым урчанием альтов, виолончелей и контрабасов, пе-

ректичку отдельных инструментов в разных регистрах и «всплески» меди) Мясковский создает такую правдивую картину необъятно широкой степи, над просторами которой льется песня, что, слушая эту музыку, можно легко забыться и представить себя на лоне природы.

Вторая часть — скерцо — построена на мелодиях народных песен, взятых из сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» («По морю утёнушка плавала» и «Щучка-рыбка, не мечися»), и оригинальной теме, сочиненной Мясковским еще в доконсерваторский период занятий с Крыжановским и дожидавшейся своего использования. Все три темы связаны с «водой». Их специфическая звуковая окраска использована композитором для того, чтобы создать образы плывущих по реке челнов Стенькиной дружины, и живописать тот кульминационный эпизод, когда атаман бросает в Волгу персидскую княжну.

С оркестровкой скерцо Мясковский изрядно помучился. Сложный метр ($^7/_4$), паузы и синкопы в быстром движении скерцо порождали «кашу невообразимую». После первого исполнения Мясковский переделал почти всю эту часть, стараясь добиться желаемого звучания, расширения тембровых красок. Особенно много труда ему стоил эпизод с персидской княжной.

Третья, лирическая часть связана с образами обездоленного крестьянства, народной печали. Главная тема ее построена на мелодии башкирской народной песни, которая в годы империалистической войны пелась на слова о покинутой солдатке. Лирический характер музыки этой части симфонии подчеркнут и оркестровыми средствами. В отличие от насыщенной, компактной звучности скерцо, здесь преимущественно звучат солирующие инструменты (английский рожок, которому поручено первое проведение главной темы, потом флейта, труба, гобой и др.). Фон прозрачный. Характерные особенности русской народной песни органически сочетаются с ориентальными интонациями трогательной башкирской мелодии. Здесь Мясковский не только продемонстрировал свое мастерство, но и показал, как

крепки и неразрывны связи его музыки с традициями русских классиков, не раз обращавшихся к музыке различных народов Востока.

Финал целиком посвящен Степану Разину. Это рассказ о том, как собирал он дружину «силушки неуемной», как вел на «ратны подвиги» и гибель свою «вызывающе» принял (кода финала). Как и во всех предыдущих частях, музыка финала тесно связана с русской народной песенностью, своеобразно использованной композитором. Что же касается оркестровки, то Николай Яковлевич считал, что финал у него вышел «шикарнее всего», но и в целом оркестровое оформление этой симфонии значительно живописнее всех ранее созданных сочинений. «В этой симфонии,— писал Николай Яковлевич Прокофьеву,— я с усердием пытался следовать Вашему совету — смотреть на оркестр как на нечто живое и индивидуальное и вызывать „к жизни скрытые стремления“ (по Скрябину!), не знаю, насколько это мне удалось: мучился я ужасающе и, быть может, только в финале почувствовал некоторую свободу».

Успех, сопутствовавший первому исполнению 8-й симфонии (23 мая 1926 года под управлением К. Сараджева), Николай Яковлевич все же склонен был объяснять добрым отношением к нему его учеников, среди которых, как он отмечал, было очень много «весьма активной публики». Молодежь действительно очень горячо приняла 8-ю симфонию, и если в этом отчасти и сказалось восторженное отношение консерваторцев к Мясковскому, то на это были весьма веские основания. Ученики Мясковского гордились своим учителем, получая все больше доказательств широкого распространения и буквально мирового признания его творчества. В этом отношении 1926 год был особенно богат.

В январе в Москве состоялась премьера монументальной 4-й фортепианной сонаты Мясковского, которую Асафьев считал наиболее «симфоничной» из всех написанных ранее сонат. Играл ее С. Е. Фейнберг, ранее исполнивший впервые 3-ю сонату и включивший в свой репертуар также и 2-ю (обе сонаты он с успехом играл в Киеве и Харькове).

В феврале К. Н. Игумнов познакомил музыкальную общественность Москвы с циклом фортепианных пьес Мясковского «Причуды», широко известным уже на Западе по концертам Прокофьева. Между прочим, в этих пьесах критики также отмечали стремление композитора насытить фортепианную фактуру оркестровой звучностью и подчеркивали, что «Причуды» представляют значительную трудность для исполнителя.

Леопольд Стоковский, исполнявший в январе 1926 года в Чикаго, Филадельфии и Нью-Йорке 5-ю симфонию Мясковского, намерен был в ноябре сыграть его 6-ю. В Винтертуре (Швейцария) молодой немецкий дирижер Герман Шерхен готовил 7-ю Мясковского, а в Цюрихе пианист Вальтер Гизекинг объявил в программе своих концертов его 4-ю фортепианную сонату. Обо всем этом сообщалось в прессе, в частности в журнале «Современная музыка», регулярно информировавшем своих читателей об успехах новой русской музыки в стране и за рубежом. Кусевицкий через Прокофьева просил у Мясковского нотный материал еще не изданной 7-й симфонии, так как хотел исполнять ее в Париже. Стоковский также интересовался этим сочинением для своих американских концертов.

Венское издательство Universal Edition, напечатав партитуру 6-й симфонии, торопилось с изданием партитуры 7-й и просило автора предоставить им право на все последующие сочинения. «Универсалка... — писал Николай Яковлевич Прокофьеву в 1926 году,— не желает выпускать из своих рук даже вовсе им неизвестных (ибо далеко еще не оконченных) сочинений».

Музсектор Госиздата напечатал «Шесть стихотворений на слова Блока» и готовил к выпуску партитуру 4-й симфонии. Мясковскому посвящали статьи, печатали разборы его симфонических произведений. К этому периоду, в частности, относятся многие статьи Б. В. Асафьева о Мясковском. В работе «Строительство современной симфонии» он давал оценку первым семи симфониям композитора. В очерке «Мясковский как симфонист» он отмечал, что Николай Яковлевич «не прошел мимо

ни одного из выдающихся течений современной музыки, не оценив и не взвесив его», но свои собственные симфонии строил на основе «классических тезисов». В статье «Сонаты Мясковского» Асафьев подчеркивал стремление композитора к симфонизации фортепианных сочинений, к отказу от виртуозности ради нее самой и насыщению музыки глубоким содержанием. «Творчество такого художника, как Мясковский, упорно верного своим идеалам, особенно ненавистно всем, идущим по линии наименьшего сопротивления: ушеугодия, эксплоатации „старины“, тупого виртуозничества... модного запугивания ежеминутной новизной...» — писал Асафьев.

В журнале «Современная музыка» В. П. Ширинский отмечал: «В своих симфониях Мясковский выступает во весь рост как творец, с одной стороны, чутко реагирующий на самую жгучую современность, а с другой стороны, обращающий взоры в грядущее и отдающий свой вещий дар на служение созидаемой жизни».

В. М. Беляев в ряде статей («Русская симфония и симфоническое творчество Н. Я. Мясковского» и другие) писал о «человечности» музыки Мясковского и о том, что творчество его «так же жизненно, как сама жизнь, и оно так же сложно, как сложна творческая натура самого композитора». Отмечая, что композиторам вообще очень часто свойствен некоторый эгоцентризм, углубленное внимание к своему творчеству и некоторое безразличие, а порой и недоброжелательство к творчеству других, Беляев подчеркивал, что Мясковский является редким исключением из этого правила. «Вряд ли можно,— писал он,— в настоящее время указать другой пример такого исключительного внимания композитора к творчеству своих современников, как сверстников по годам, так и, что особенно важно, младшего поколения».

Среди потока различных модернистских течений в искусстве и вульгаризаторских теорий в те годы музыкантам особенно важно было найти правильный ориентир, чтобы не попасть в тупик, куда заводили многие шумные эксперименты, чтобы правильно разобраться в эволюции музыкальной мысли и определить ее направление. Таким ориентиром

для советских музыкантов стал Николай Яковлевич Мясковский.

«В мастерской Н. Я. Мясковского напряженно свивается путеводная нить этой эволюции.

Какая опора для мысли, увлеченной вихрем современности!» — писал в 1925 году А. С. Абрамский. Эту же мысль высказал и Г. С. Гамбург: «...Как отрадно, что среди нас, столь хорошо знакомых с различными „стилями" и „манерами" письма, живет и творит музыкант с идеальным подходом к творчеству, выявляя свой, лично ему присущий духовный облик».

Об отношении творческой молодежи, соприкасавшейся с Николаем Яковлевичем, видимо, можно судить по словам В. Я. Шебалина: «Подлинное, редкое счастье — быть учеником того, чья творческая воля заставляет по-новому и чувствовать и мыслить».

Естественно, когда поступило предложение от Чешской филармонии и «Общества сближения с новой Россией» организовать в Праге концерты русской современной музыки и нужно было выбрать сочинения для этих концертов, имя Мясковского было названо первым. По соглашению Наркомпроса и Всесоюзного общества культурной связи с зарубежными странами для проведения этих концертов в Прагу был командирован К. С. Сараджев.

24 января 1926 года в чешской столице в первом симфоническом концерте современной русской музыки были исполнены 6-я и 7-я симфонии Мясковского. На долю композитора и дирижера, чье блистательное темпераментное искусство пражане оценили по заслугам, выпал исключительный успех. После 7-й симфонии, исполнявшейся впервые за рубежом, Сараджева вызывали семь раз, а 6-я произвела такое впечатление, что публика совсем не хотела отпускать дирижера с эстрады.

Перед началом концерта, проходившего в зале консерватории, к собравшимся обратился профессор Зденек Неедлы (впоследствии президент Чехословацкой Академии наук и крупнейший государственный деятель). «Мясковский... — говорил он,— это лирик, богато реагирующий на все живое. Революция

ему близка. Как Бетховен вышел из французской революции, так из русской вышел Мясковский!» В статье, напечатанной в газете «Руде право», Неедлы писал: «Наконец пришла к нам подлинная музыка сегодняшнего русского дня. Музыка, выросшая из русской революции. В Мясковском увлекает чрезвычайная серьезность, отсутствие жонглерства и цирковых номеров... Это музыка морально чистая и художественная — противовес гнилой музыке Запада. 6-я симфония Мясковского — его лучшее произведение».

Второй концерт симфонической современной русской музыки включал произведения А. Гедике, Д. Мелких и Л. Книппера.

Сараджеву выпала честь представить современную русскую музыку и в Вене. В концерте 1 марта 1926 года он снова дирижировал 6-й симфонией Мясковского. Доктор Пауль Писк сообщал из Вены, что московского дирижера «принимали очень горячо» и что произведение «встретило полное признание».

С не меньшим успехом вскоре после 6-й симфонии в концерте камерной музыки в Вене была исполнена часть вокальной сюиты Мясковского «Мадригал». В Берлине Фейнберг играл его фортепианные сочинения. На страницах зарубежных музыкальных газет и журналов того времени все чаще появлялось имя Мясковского.

Прокофьев заботливо собирал высказывания зарубежных критиков о творчестве своего друга. Вырезки из прессы, программы концертов он присылал Николаю Яковлевичу, не упуская случая отметить и некоторую свою причастность к исполнению его произведений. Так, после страсбургского концерта, в котором, как уже говорилось, кроме своих сочинений Прокофьев исполнял еще «Причуды», Сергей Сергеевич сообщал, что концерту предшествовала лекция о современной русской музыке («в значительной доле о Вас»), а в скобках добавлял: «Материал для лекции поставлял я, поэтому можете быть спокойны». Прокофьев сокрушался, что Николай Яковлевич, начавший было еще в 1924 году брать уроки дирижирования у Сараджева, не довел до конца

свои «дирижерские замыслы». «Ведь, в сущности, страшен только первый шаг. И Рахманинов, и Стравинский при своих дирижерских дебютах сели в глубочайшие калоши, что, однако, не помешало им сделаться отличными исполнителями своих вещей»,— разъяснял он тогда Николаю Яковлевичу. Спустя два года, развивая эту мысль, в надежде все же сломить нерешительность своего друга, Прокофьев писал о том, как хорошо было бы теперь появиться перед слушателями Западной Европы или Америки в качестве исполнителя своих сочинений. Публика в таких случаях особенно щедра бывает на аплодисменты — Прокофьев это знал по личному опыту. Кроме того, добавлял он, можно было бы «в качестве нового любимца Нью-Йорка претворить Вашу славу в чековую книжку».

Но Николай Яковлевич, всегда требовательный к себе, ищущий, склонный недооценивать и преуменьшать свои достижения, совсем не тянулся к лаврам, а деньги интересовали его только в меру очень скромных жизненных запросов. Мысль о дирижировании возникла как результат некоторых мало удовлетворивших его исполнений. Он радовался, когда его сочинения привлекали внимание и выносились к свету эстрады, но сам предпочитал оставаться в тени, даже избегая появляться на вызовы публики, хотя и предостерегал других, что это может быть расценено как проявление неуважения к слушателям.

Вероятно, эта удивительная скромность и желание оставаться в тени заставляли Николая Яковлевича отказываться и от зарубежных поездок. Лишь единственный раз Мясковский ненадолго оставил родину. Это было в ноябре все того же 1926 года. Вместе с Б. Л. Яворским он представлял тогда советскую музыкальную общественность на торжествах в Варшаве, связанных с открытием долгожданного там памятника Ф. Шопену. Из Варшавы Мясковский отправился в Вену для встречи с директором „Universal Edition“ А. И Дзимитровским, о которой тот давно и настоятельно просил.

Николай Яковлевич подписал предложенный Дзимитровским контракт на издание всех его ка-

мерных сочинений (которые будут написаны до 1 декабря 1930 года), но как ни уговаривали его отклонил приглашение приехать в Вену надолго. «...„Жить“ там я бы не хотел: люди все какие-то деловые и, очевидно, занятые только своими делами...» — написал он Асафьеву по возвращении.

Проведя за рубежом только две с половиной недели, Мясковский остро почувствовал как его тянет в родные края и стал торопиться домой, к работе, ученикам. Музыкальная «неведомая зверушка» («не то симфония, не то сюита»), зародившаяся в летние месяцы, когда Николай Яковлевич жил в деревне Тучково, все настойчивее будоражила его мысль. Хотелось приняться за ее завершение. Кроме того, в голове складывался план трех оркестровых пьес для разного состава, рождались темы новой одночастной симфонии.

Вернувшись из поездки в Москву, Мясковский энергично взялся за работу. Быстро убедившись, что «неведомая зверушка» легко выливается в 9-ю симфонию, он, закончив эскизы, не стал, однако, ее инструментовать, а начал делать наброски новой, 10-й симфонии. И лишь тогда, когда все было зафиксировано на нотной бумаге, приступил к оркестровке 9-й. А завершив к середине лета облачение в красочный, но не очень замысловатый оркестровый наряд 9-й симфонии, Мясковский принялся инструментовать 10-ю. Так, чередуя работу, Николай Яковлевич сочинял сразу две очень разные по характеру симфонии, которые были готовы к концу 1927 года. 10-я впервые была исполнена в Москве 2 и 7 апреля следующего года Персимфансом (так сокращенно назывался созданный в Москве и просуществовавший с 1922 по 1932 год Первый симфонический ансамбль Моссовета, выступавший без дирижера). 9-я симфония прозвучала 29 апреля под управлением Сараджева.

9-я симфония — большое четырехчастное музыкальное полотно, но во многом напоминает 7-ю. Музыка ее полна задушевного лиризма, мечтательной созерцательности. Задуманная подобно 7-й как «симфоническое интермеццо», она не содержит эпизодов борьбы, напряжения. Это снова дорогие сердцу

Мясковского картины русской природы, необъятная ширь и красота пейзажа, порождающие глубокие, порой несколько меланхолические раздумья. Может быть, не случайно именно в это время Мясковский просил Прокофьева прислать ему (по списку, к сожалению, не сохранившемуся) некоторые сочинения Дебюсси, у которого он высоко ценил умение передать «сладостное дыхание природы».

Тематический материал 9-й симфонии незатейлив и по складу очень близок к русской песенности. Главная тема третьей, медленной части, например,— одна из самых прелестных, проникнутых лирической грустью задушевных мелодий Мясковского. Цепкие мелодические связи, пронизывающие произведение, крепко соединяют все части. А оркестровая ткань, несмотря на широкое применение полифонических приемов, прозрачна, легка. Как отмечал сам композитор, оставшийся довольным своими «достижениями», это первое его сочинение, которое было написано «практично и легко для оркестра».

10-я симфония — небольшая одночастная, но, как заметил автор, «полная оглушительного рева 4 труб, 8 валторн и т. п.». Стараясь объяснить Прокофьеву характер этой симфонии, Мясковский писал, что он «очень массивный, монолитный, если так можно выразиться,— чугунный».

По высказываниям Мясковского, его записям в дневнике и письмам известно, что образы симфонии навеяны поэмой Пушкина «Медный всадник» и иллюстрациями к ней А. Бенуа, хотя ни к первому исполнению, ни к партитуре (изданной Госиздатом совместно с „Universal Edition" в 1930 году) программа не была предпослана.

«...Я нарочно не упоминал о „Медном всаднике", чтобы наши умные критики вместо „душевного смятения"не стали искать одного лишь наводнения, что было бы нетрудно найти при том обилии нот, какое имеется в этой симфонии. У меня же перед глазами был главным образом рисунок А. Бенуа (помните, быть может? — бегущий Евгений, а за ним скачущий всадник), и всякие лирики и смятенные вопли». В этих немногих словах, адресованных

Прокофьеву в Париж, Николай Яковлевич весьма четко обрисовал характер образов 10-й симфонии, а заодно высказал и свое отношение к когорте критиков того времени, среди которых одни — в силу недостаточной подготовленности, другие — из-за «принципиальной предвзятости» нередко искажали идеи произведений.

Из всех двадцати семи симфоний у Мясковского только две одночастные. Одна из них принадлежит чуть ли не к самым популярным его произведениям. Это 21-я. Другая — 10-я — наименее известна, хотя в адрес ее высказано, пожалуй, наибольшее количество резко критических, но не всегда достаточно обоснованных замечаний.

А между тем 10-я симфония заслуживает бо́льшего внимания хотя бы потому, что это — настоящее чудо полифонии, под которым, вероятно, не отказался бы подписаться сам Танеев. Здесь контрапунктическое мастерство Мясковского продемонстрировано с особой силой. Симфония многопланова, очень сложна и многотемна. Причем контрастирующие темы в процессе развития не противостоят друг другу, а проводятся параллельно, что ведет к их взаимному обогащению. Используя обширный тематический материал, Мясковский сравнительно малую по длительности композицию насытил содержанием большого сонатно-симфонического цикла. Этого он достиг так называемой двойной интродукцией, введением дополнительного материала в экспозицию, добавлением двойной фуги к разработке и целым рядом других приемов. Кроме того, следует отметить, что в 10-й симфонии Мясковский существенно расширил объем средств гармонической выразительности путем усложнения звукосочетаний и их сопоставления.

В симфонии использован поистине огромный состав оркестра, включивший все разновидности деревянных духовых, расширенные группы медных и ударных и введенный в то время в обиход пятиструнный контрабас.

Что касается образного строя, то конечно, здесь нашли отражение картины наводнения, так потрясающе описанные у Пушкина:

Ужасный день!
Нева всю ночь
Рвалася к морю против бури,
....
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало...
....
И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен.

Есть в музыке и ощущение «неколебимой» мощи творения Петра, но более всего — «душевное смятение», ужас, порожденные видом разбушевавшейся стихии. Однако это не просто музыкальная иллюстрация к «Медному всаднику» и далеко не только отражение душевных переживаний Евгения, чей

смятенный ум
Против ужасных потрясений
Не устоял.

В симфонии Мясковского, как и в великой поэме Пушкина, все значительнее, глубже и масштабнее, чем может показаться на первый взгляд, и далеко выходит за рамки индивидуалистических переживаний.

«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав,—
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился.
....
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

10-я симфония — глубоко русская и очень «петербургская». Вполне сознавая это, Мясковский ничуть не удивился, когда в 1930 году получил от Прокофьева сообщение, что сыгранная Стоковским в Филадельфии и Нью-Йорке 10-я встретила «пестрое» отношение к себе («и хорошее, и плохое»). Композитор считал, что «американцам эта симфония едва ли может быть понятна».

Исполнение 10-й симфонии Персимфансом мало

удовлетворило Мясковского. На первом концерте оркестр «разошелся» в самом начале фуги, на втором — вразброд играли всю коду. Хорошо исполнить такое сложное произведение без дирижера вряд ли возможно.

Из репетиций все же Мясковский извлек кое-какую пользу и под свежим впечатлением внес некоторые штрихи в партитуру. Только штрихи! Закончив эту правку и словно сбросив гору с плеч, Николай Яковлевич принялся за «деревенские концерты».

Стремясь неизменно приносить пользу отечественному искусству и сознавая свою ответственность перед учениками, коллегами, Мясковский не прекращал своих творческих поисков, не успокаивался на достигнутом, даже если это достигнутое в какой-то момент радовало его. Постоянно ставя перед собой задачи и добиваясь их разрешения, Мясковский почти одновременно сочинял очень разные по характеру произведения, что может восприниматься как некоторая извилистость его творческого пути. Но такова была особенность композиторского облика Мясковского.

«Еще во время работы над 10-й симфонией, дававшейся мне с некоторым напряжением, у меня возникла мысль написать ряд оркестровых сюит песенно-плясового характера, причем тематический материал всех трех вылился внезапно в один присест»,— написал Николай Яковлевич в «Автобиографических заметках».

К концу 1928 года был готов первый из задуманных «деревенских концертов» — оркестровая пьеса, названная при завершении Серенадой. Затем последовали Симфониетта и «Лирическое концертино». Все они объединены одним названием — «Развлечения». Сочинения эти — «три пучка игр и песен» — написаны для разных составов оркестра. Серенада — для малого струнного с добавлением двух деревянных и духовых; Симфониетта — для струнного оркестра и солирующих скрипки, альта и виолончели; «Лирическое концертино» — для флейты, кларнета, валторны, арфы («чуть-чуть — для звону») и струнного оркестра. Все сочинения —

трехчастные, очень мелодичные, легко и изящно оркестрованные.

Задавшись целью после эмоционально насыщенной «немодной» 10-й симфонии (стремление выдвигать на первый план агитмузыку было еще очень сильно) написать «веселую, доступную и незатейливую» музыку, избежав трафаретных приемов, Мясковский старательно работал и легко справился и с этим. О Серенаде и «Лирическом концертино» Асафьев писал, что «обе „музыки“ овеяны таким человеческим содержанием, таким теплом, какое редко где услышишь». В интервью, опубликованном в январе 1930 года в журнале „Musical America“ («Прокофьев о расцвете русской музыки»), Сергей Сергеевич, давая высокую оценку творчеству Н. Я. Мясковского, особо отмечал его три новых симфонических произведения.

Все три партитуры вскоре после завершения были изданы в Москве Госиздатом и привлекли внимание многих дирижеров у нас и за рубежом.

Глубокая прозорливость Держановского, уже в 1918 году отметившего, что сочинения Мясковского «засталяют вспомнить о лучших временах русского симфонизма», получала все новые подтверждения.

Во главе московской композиторской школы

Шел 1929 год. Закончив «Лирическое концертино», Мясковский взялся за фортепианную транскрипцию 3-й симфонии Прокофьева, хотя признавался, что многое его там страшит, в частности вторая тема. Приближались выпускные экзамены в консерватории. О летнем отдыхе Николай Яковлевич еще и не думал, когда пришло письмо от Сергея Сергеевича с приглашением приехать к нему. «Мне хочется с Вами поездить по Франции на автомобиле, для чего Франция особенно пригодна, так как она почти сплошь красива, имеет хорошие дороги и приличные гостиницы»,— писал он.

Год назад у Прокофьева в Париже побывал Асафьев. Теперь Сергей Сергеевич строил планы приезда Мясковского. Начиная с апреля в каждом письме он настойчиво повторял свое приглашение. Расхваливая природу той местности в центре Франции близ озера Бурже, где он уже снял в аренду на лето старинное поместье, Прокофьев красочно описывал просторные помещения замка, его башни, красивый, но несколько «нелепый» внешний вид, который придали строению XIV века более поздние перестройки. «Будут два рояля, которые не слышно, если поставить в разных углах замка»,— писал он, заверяя Николая Яковлевича, что приложит все силы, чтобы создать удобные ему условия для работы. Когда же Мясковский ответил, что вряд ли сможет воспользоваться его приглашением, так как копит деньги на кооперативную квартиру, Прокофьев стал горячо объяснять: «Пребывание же во Франции Вам не будет стоить ни копейки, так как, черт возьми, смею же я, наконец, после двадцатитрехлетней дружбы с Вами пригласить Вас погостить у меня месяц-другой летом в деревне! Если Вам покажется, что это „неловко“, то я Вам с бешенством возражу, что в тысячу раз более неловко от этого

отказываться. Французскую визу я Вам достану. Подумайте об этом, пожалуйста, и не пытайтесь находить возражения».

В дополнение Прокофьев оформил в Советском консульстве в Париже официальный документ, в котором обязывался взять на себя всю материальную ответственность за пребывание Н. Я. Мясковского во Франции и гарантировал расходы по обратному возвращению его в СССР. Этот документ также был прислан Николаю Яковлевичу.

Кроме того, хорошо зная, как щепетилен его друг, Прокофьев устроил так, что два солидных французских учреждения — фортепианная фирма Гаво, владевшая двумя концертными залами, и Ecole Normale de Musique, второе после консерватории музыкальное заведение Парижа, в состав профессуры которого входили такие музыканты, как Жак Тибо и Альфред Корто,— прислали Мясковскому приглашения прибыть в Париж и прочитать там лекции о современной советской музыке и музыкантах.

Прокофьеву очень хотелось, чтобы Мясковский приехал. Их встреча в начале 1927 года, когда Сергей Сергеевич совершал концертную поездку по городам Советского Союза, была слишком кратковременной. А поговорить хотелось о многом. Прокофьев — уже признанный композитор и знаменитый пианист,— как и в юные годы, продолжал пользоваться советами и наставлениями Николая Яковлевича. В октябре 1928 года, он, например, писал Мясковскому: «Ваши настоятельные директивы делать из „Огненного ангела“ не сюиту, а третью симфонию, оказались очень вескими: я так и поступил — и чрезвычайно доволен этим». Испрашивая у Николая Яковлевича разрешение посвятить ему симфонию, Прокофьев признавался, что, если бы не «столь решительное выступление» Николая Яковлевича, симфонии этой вообще «может быть, и не существовало бы».

В одном из ранних писем к Держановскому Мясковский так охарактеризовал свои отношения с Прокофьевым: «Он мне показывает все свои сочинения и изредка милостиво соглашается с замечани-

ями; я ему показываю свое, лишь если он настоятельно просит; всегда с самой большой охотой буду делать для него все возможное, но для себя сам от него ничего не требую, не прошу и даже просить не хочу, вообще между нами связь: его музыка и, быть может, личная симпатия».

С годами личная симпатия переросла в дружбу. Николай Яковлевич не уставал восхищаться одаренностью Прокофьева и всячески способствовал популяризации его творчества, продолжал делать переложения его произведений, корректировал их, пристально следил за развитием его композиторского таланта, но в нужный момент крепкой рукой удерживал «у берега». Прокофьев это понимал, в чем убеждают многие его письма к Николаю Яковлевичу.

Со своей стороны Сергей Сергеевич, используя обширные знакомства в музыкальном мире Запада, старался способствовать продвижению сочинений Николая Яковлевича, но, пожалуй, более всего и настойчивее он хлопотал о приезде Мясковского в Париж. Начиная задыхаться в «духовном климате» чужбины, тоскуя порой по настоящей русской зиме, русской речи и серьезно подумывая о возвращении на родину, Прокофьев испытывал настоятельную потребность видеть Мясковского и говорить с ним.

Получив от Николая Яковлевича второе письмо, в котором тот еще раз сообщал, что приехать не сможет (из-за болезни родственников, собственного плохого самочувствия), Прокофьев продолжал настойчиво уговаривать его. И, не оставляя надежды на приезд друга, делал все возможное, чтобы облегчить ему связанные с этим процедуры. Он отправился в Полпредство, долго говорил о той пользе, какую принесет появление Мясковского во Франции, о необходимости контактов с западными музыкантами и дирижерами, которые ждут авторитетного суждения о состоянии музыкальных дел в Советском Союзе, и заручился там обещанием полного содействия.

«Я надеюсь, что бумага от Полпредства устроит паспортную сторону Вашей поездки»,— писал он Мясковскому.

Но Николай Яковлевич благодарил Сергея Сергеевича за все, выдвигал новые несерьезные объяснения, очень трогательно извинялся и просил на него не сердиться, и невзирая на слова Прокофьева — «Я буду в диком бешенстве, если Вы, несмотря ни на что, не приедете»,— в Париж к нему так и не поехал.

Почти все лето Мясковский провел в Москве. Закончив оркестровать Серенаду и Симфониетту, он сделал четырехручное переложение 3-й симфонии М. О. Штейнберга, а затем принялся за переложение своей 1-й симфонии.

В конце осени друзья встретились в Москве, когда Прокофьев ненадолго приехал в Советский Союз. Выступать как пианист на этот раз он не мог, повредив руку в автокатастрофе, и только продирижировал отрывками из своей оперы «Любовь к трем апельсинам». Основной же целью его приезда были переговоры с Большим театром, где хотели ставить балет «Стальной скок».

Члены АСМ очень активно с самого начала поддерживали эту инициативу театра. В журнале «Современная музыка» была напечатана статья, в которой высказывалась, в частности, уверенность, что «ближайшее будущее сделает „Стальной скок" репертуарным на всех сценах СССР». Но лидеры РАПМ, по-прежнему задававшие тон, весьма отрицательно высказывались в адрес музыки Прокофьева и недружелюбно встретили его самого. Совещание в Большом театре было бурным. А после отъезда Прокофьева в журнале «Пролетарский музыкант» появились две статьи, в которых композитор был подвергнут полному «разгрому», а его балет квалифицировался как «плоский антисоветский анекдот». Работу над спектаклем прекратили, «Стальной скок» был снят с репертуара.

Мясковский крайне огорчился. Сообщая Сергею Сергеевичу, что кроме его музыки из театра «изгнаны» еще Хиндемит и «Нос» Шостаковича, он писал: «Что будет дальше, трудно себе вообразить. Во всяком случае, хорошей музыке, тем более современной... придется пока посторониться».

Действительно, в музыкальной жизни наступило

затишье. Настоящие концерты с интересной программой почти исчезли. Деятельность Персимфанса угасала. Ансамбль не хотел обновлять программы, ограничив свой репертуар 3-й и 5-й симфониями Бетховена. Концерты филармонии носили случайный характер. «Интереса в них — никакого», — писал Мясковский. Квартет имени Страдивариуса — первый созданный после революции ансамбль — распался. По инициативе и под руководством Сараджева консерватория проводила силами учеников серию камерных и симфонических концертов, но только в Малом зале, и программы их были очень скромны. Новинки исполнялись только по радио, в чем была заслуга Держановского.

Обострявшиеся противоречия между творческими группировками отрицательно сказывались на результатах деятельности композиторов. «Откровенно говоря, мало кто пишет настоящую музыку — все больше „на случай“», — с грустью сообщал Мясковский Прокофьеву в Париж и тут же писал, что «продуктивность» Сергея Сергеевича его очень утешает.

Музыка Прокофьева среди всех современных сочинений радовала Николая Яковлевича сильнее всего, «как подлинное творчество и более неожиданное и новое, чем все нарочитые „новости“ Стравинского». Поэтому Мясковский не мог понять, как такую музыку можно считать «вредной» для рабочих, «чуждой» им, как утверждали «идеологи» РАПМ. Их утилитарный подход к искусству и асмовская «новизна ради новизны», побуждавшая композиторов переносить в музыку даже машинные ритмы и производственные звуки, одинаково наносили вред развитию музыкальной культуры страны. Многие деятели искусства задавались вопросом: куда же идти дальше?

В этот период Мясковский стал усиленно изучать труды классиков марксизма-ленинизма. «Начиная с конца 20-х годов на столе Мясковского все чаще мы видели книги Маркса и Энгельса, Плеханова, Ленина», — вспоминает его ученик Д. Б. Кабалевский. Сознавая свою большую ответственность перед отечественной культурой не только как компо-

зитор, но и как педагог, воспитатель нового поколения музыкантов, Николай Яковлевич старательно и неустанно выбирал тот путь, которым следовало идти дальше.

В 1931 году Мясковский заявил о своем выходе из Ассоциации современной музыки. Примеру его последовали Д. Б. Кабалевский, В. Н. Кочетов, В. Н. Крюков, М. Л. Старокадомский, В. Я. Шебалин, А. А. Шеншин, В. П. Ширинский. Организовав «Новое творческое объединение», они обратились ко всем композиторам с призывом овладевать в своей работе марксистско-ленинской методологией и активно участвовать в социалистическом строительстве. В декларации, опубликованной в журнале «Пролетарский музыкант» (№ 7, 1931) говорилось: «В своей творческой деятельности объединение ставит себе целью работу над массовыми инструментальными и вокальными сочинениями как в малых (массовая песня, советская эстрада), так и в крупных формах (опера, симфония), считая создание последних своей основной задачей».

Уклоняясь от заказов на музыку к фильмам, оставляя без внимания настойчивые просьбы сочинять оперу (отчасти, правда, потому, что не удовлетворяли предлагаемые сюжеты), Мясковский писал свои первые массовые песни, среди которых следует отметить прежде всего песню «Крылья Советов» (на слова Н. Асеева), а из сочиненных чуть позже — «Ленинскую» и «Походную» (на тексты А. Суркова), «Наливались тополи» (слова С. Острового) и другие. Кстати отметим, что две последние в 1934 году были отмечены премиями газеты «Комсомольская правда», как лучшие комсомольские песни.

Нельзя сказать, чтобы музыка «широкого типа» легко давалась Мясковскому. Это была совсем новая для него область творчества (единичные хоры консерваторских лет не могут идти в счет). И Мясковский старался преодолевать возникавшие у него трудности, проявляя и здесь хороший вкус и мастерство. Однако даже лучшие свои массовые песни он не считал большой удачей. «Главный недостаток этих песен и всех своих работ в данной области,— писал Николай Яковлевич,— я вижу прежде всего в

нехватке заражающей и увлекательной мелодической непосредственности».

В этот же период Мясковский «затеял писать» марши для военного оркестра, настоящие походные марши «под быстрый шаг — чтобы весело идти было», сам их оркестровал, для чего пришлось серьезно изучать особенности и возможности духового оркестра. Марши «Торжественный» и «Драматический» сразу были изданы в Москве Музгизом.

Так Мясковский, глубоко заинтересованный в том, чтобы его музыка была близка и нужна народу, пробовал свои силы в непривычных ему жанрах. Ростки нового, стремление к ясности и демократизации музыки заметны и в камерно-инструментальных ансамблях Мясковского, в частности в его двух квартетах, созданных после 10-й симфонии.

Отметим попутно, что к жанру квартета Мясковский обращался не с такой регулярной последовательностью, как к симфонии. От первых трех, сочиненных в консерваторские годы, упомянутые квартеты отделяют почти десять лет. Такого перерыва в симфоническом творчестве у композитора никогда не было.

Квартет, непосредственно примыкающий по времени создания и по характеру образов к 10-й симфонии, в списке сочинений Мясковского обозначен № 1, хотя в действительности является четвертым. Три ранних, носивших черты ученичества, позднее были радикально переработаны композитором и заняли места в соответствии со временем второго рождения, как квартеты № 3, 4 и 10.

Квартет № 1 считается наиболее трудным сочинением Мясковского в этом жанре и знаменует собой переломный этап. Когда он был закончен, музыканты нескольких коллективов пробовали его играть, но отступали. Своего первого исполнения сочинение ожидало почти четыре года, пока за него не взялся квартет имени Бетховена. Эмоционально-напряженные, сложные образы этого сочинения, развитие которых приводит к еще большей их усложненности, нервный ритм с частыми сменами движения представляют для исполнителей значительные трудности. Да и слушатели воспринимают произведение не легко, хотя композитор сделал

многое, чтобы музыка была доходчива: как контраст главной партии введена простодушная, нежная мелодия, в финале наступает заметное прояснение в характере основных образов.

Второй квартет, сочиненный вслед за первым, значительно проще, доступнее предыдущего. В музыке его меньше смятенных чувств, порывистости, меньше неожиданных контрастов. Появляются жизненные жанровые черты, танцевальные ритмы, тепло той «человечности», которая отличает все зрелые сочинения Мясковского, неуклонно стремившегося к ясности и демократизации своей музыки.

К сожалению, не все хорошо понимали смысл его поисков, о чем свидетельствует хотя бы такой факт: 19 декабря 1930 года коллектив квартета имени Комитаса (в составе А. К. Габриэлян, Л. М. Оганджанян, М. Н. Тэриан, С. З. Асламазян) с небывалым успехом исполнил 2-й квартет Николая Яковлевича. Сочинение теплое, с задорной кадрилью в третьей части было радостно принято публикой. Повторили на бис Andante, но собравшиеся в залé долго требовали повторения всего произведения. И вот после этого концерта один из бывших учеников Николая Яковлевича, преподававший уже сам в консерватории, сказал в своем классе, что сочинение Мясковским квартетов — это «трагедия большого художника, который не находит путей к широким массам и пишет для „аудитории Малого зала консерватории“». Рассказывая об этом в письме к Прокофьеву, Мясковский с горечью добавлял: «Можно подумать, что я ничего, кроме квартетов, не пишу и не писал...»

Оставаясь верен своему любимому жанру, Мясковский и в симфоническом творчестве в этот период усиленно искал новые средства выразительности, которые наилучшим образом могли бы воплотить устремления родного народа, категорически отвергая в то же время путь примитивного приспособления к текущему моменту и создания музыкальных произведений, лишь внешне иллюстрирующих современные темы.

Когда в стране началась коллективизация сельского хозяйства, у Мясковского, как он сам отмечал,

зародилась идея симфонии о деревне, куда бы входили картины сельской жизни прежнего уклада, эпизоды борьбы за новый быт и сцены жизни, преображенной коллективизацией. Но пока созревала эта идея и вынашивались образы, композитор работал над 11-й симфонией.

Произведение это не имеет программы и не призвано создавать в воображении слушателя какие-либо определенные картины. Написанная в миноре, симфония в целом отпимистична. Характерные для Мясковского напряженно-мужественные образы, отмеченные тревожными, призывными звучаниями, чередуются с ярко мажорными, задушевно лирическими, а порой и лукавыми. Оркестрована эта симфония в целом прозрачно, с использованием солирующих инструментов. Некоторые страницы партитуры напоминают камерно звучащие эпизоды «деревенских концертов». А в конце симфонии есть нечто новое для Мясковского: третья часть написана в форме вариаций на отдельные темы (включая одну из тем 2-й части) в сочетании с элементами сонатности. Николай Яковлевич считал, что симфония грешит некоторой суховатостью от преувеличенной чеканности и что в ней ощущается «излишняя простота», хотя, как уже говорилось, композитор сам стремился сделать свою музыку проще, доступнее.

Впервые 11-я симфония прозвучала под управлением Сараджева в Москве (16 января 1933 года) уже после 12-й. Но еще до этого, исполненная у Ламма на двух роялях, симфония подверглась переделкам. В частности, обнаружив «дефект» в финале, Мясковский сильно расширил там разработку. В 1934 году эта партитура была издана Музгизом.

12-я симфония, вначале названная «Колхозной», позже упоминалась автором как «Октябрьская», потому что создавалась к XV годовщине Октябрьской революции. Писал ее Николай Яковлевич в зимние месяцы 1931—1932 годов. 31 января партитура полностью была завершена, и 1-го июня москвичи уже познакомились с произведением. Исполнил ее оркестр Большого театра под управлением английского дирижера Алберта Коутса, работавшего

в России еще в 1910-е годы и теперь приглашенного вновь. Его интерпретацией Мясковский остался крайне недоволен. На первой же репетиции обнаружилось, что, хотя специально для него несколько раз проигрывали симфонию на двух роялях, все темпы он переделал по своему усмотрению; быстрые места играл осторожно, «благодушно», а медленные — «лихорадочно вздернуто». Причем дирижер проводил свою линию так настойчиво, что Николай Яковлевич очень скоро перестал вмешиваться, поняв бесполезность этого. Из-за тяжелого гриппа Мясковский не смог присутствовать на премьере, но об этом даже не жалел. Чтобы обнаружить недочеты композиции, Николаю Яковлевичу достаточно было репетиций, а к слушанию собственной музыки он никогда «не имел вкуса», да и необходимость выходить на вызовы публики его ужасно всегда угнетала.

Выправленная партитура тотчас же была отправлена в гравировку и к юбилейной дате появилась на свет.

Вероятно, ни об одном сочинении Мясковского не говорили и не писали так много, как о 12-й симфонии. Исследователи считают ее этапным произведением, с которого начались «просветление» и демократизация музыки Мясковского, подчеркивая непосредственное обращение автора к советской тематике, оптимистическую концепцию произведения, четкость замысла, доступность его восприятия. В то же время отмечают ряд недостатков, связанных с поисками новых образов и средств выразительности. Мясковский и сам не отрицал, что симфония вышла схематичной, и наименее удачная третья часть только внешне выражает его авторский замысел. «Несмотря на полное напряжение всей моей доброй воли, ничего в этом финале..., кроме банальностей, не получилось»,— жаловался он Прокофьеву, рассказывая, как трудно ему было найти темы для этой третьей части.

Легче всего рождалась первая часть симфонии — медленно развертывающаяся картина жизни подневольного дореволюционного крестьянства. Здесь нет столь характерных для Мясковского мелодических

«толчков», способствующих динамическому развитию и нарастанию напряжения. Вслед за меланхолической темой вступления неторопливо разливается широкая печальная мелодия, как песнь о нелегкой доле. Бурные всплески веселья, звуки пляски лишь на короткое время прорывают скорбные образы, которыми начинается и заканчивается эта часть.

Вторая 'часть — борьба, движение, устремленность вперед. Основная тема пружинисто-моторная. Вступительный фанфарный возглас «Слушайте все!» и одна из тем, обозначенная композитором как «призывная» (Invocando), драматизируют музыку этой части, усиливают напряжение.

Третья часть (финал) — картина народного праздника, веселье которого изредка омрачается появлением образов из предыдущих двух частей, напоминающих о мрачных страницах жизни русских крестьян. Звуки широкой, размашистой пляски — одной из основных тем финала — в коде приобретают яркость и безудержную стремительность.

Напечатанная партитура симфонии не содержит ни программы, ни программного названия. Мясковский отказался от этого, сознавая, что симфония вышла не совсем такой, как ему хотелось. Социальным преобразованиям в деревне, осуществлявшимся в результате коллективизации, которая, кстати сказать, Мясковскому представлялась «особенно революционной по своим последствиям», советские писатели посвящали объемистые тома (вспомним хотя бы «Бруски» Н. Панферова). Раскрыть в рамках симфонии всю грандиозность и многогранность избранной темы, избежав схематизма и «банальностей», вероятно, невозможно. Во всяком случае, Мясковскому это не удалось в полной мере.

Необходимо добавить, что во время работы над симфонией, завершить которую следовало к определенному сроку, Николай Яковлевич был не совсем здоров. Асафьев, приезжавший в это время в Москву, писал Прокофьеву: «НЯМ киснет, но музыку пишет хорошую, светлую и бодрую».

23 апреля 1932 года постановлением Центрального комитета коммунистической партии «О перестройке литературно-художественных организаций»

ликвидированы были РАПМ и аналогичные организации в других областях культуры. АСМ к этому времени уже не существовала, распавшись вскоре после выхода из нее Мясковского и других композиторов. Так в 1932 году положен был конец групповщине в искусстве, разъединявшей творческие силы страны и наносившей огромный вред развитию отечественной культуры, на что неоднократно указывала партия. Не следует, разумеется, думать, что все ошибки прошлого были сразу и легко изжиты. Утилитарные нормы РАПМ, ограничивавшие музыкальное творчество композиторов рамками плакатно-агитационной песенности или наивно-назидательной программности, равно как и асмовские идеи формально-технического перевооружения музыкального искусства еще очень долго давали себя знать. Но все же обстановка существенно переменилась.

Для объединения многонационального отряда советских композиторов, «стремящихся участвовать в социалистическом строительстве», летом 1932 года был создан оргкомитет Союза советских композиторов СССР под председательством Р. М. Глиэра — опытнейшего мастера, много сделавшего уже к тому времени для развития профессионального искусства на Украине, в Азербайджане и Узбекистане, создателя первого советского балета «Красный мак». Мясковский и его ученики — А. И. Хачатурян, В. Я. Шебалин и Б. С. Шехтер — вошли в правление, причем Хачатурян стал заместителем председателя оргкомитета.

С этой поры музыкально-общественная деятельность Мясковского начала приобретать особенно широкий размах. В документах тех лет его имя встречается повсюду. Он хлопочет об организации концертов советской музыки по радио и о включении новинок в филармонические концерты, выступает за создание постоянного консерваторского оркестра и хора, за организацию оперной студии при консерватории, активно поддерживает идею создания Государственного музея музыкальной культуры.

Используя свои непосредственные связи с зарубежными издателями и музыкантами, а также

действуя через Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС), Мясковский способствовал появлению на западных эстрадах сочинений Мосолова, Шварца, Шебалина, Шехтера, Шостаковича, Фейнберга и многих других советских композиторов. Его переписка с Прокофьевым в эти годы изобиловала именами многих авторов, чьи произведения они обсуждали, намечая, что́, куда и какому исполнителю следует послать, чтобы должным образом было сыграно.

В 1934 году был объявлен конкурс на лучшее оперное произведение, и Мясковский тотчас включился в работу экспертной комиссии конкурса.

Проявляя повседневный интерес к развитию музыкального искусства, в особенности творчества, Мясковский слушал новинки в Союзе композиторов, Музгизе, консерватории, участвовал в обсуждении этих произведений, все ценное и интересное продвигал на концертную эстраду, рекомендовал к печати. Новые имена неизменно привлекали его внимание. Известны случаи, когда Николай Яковлевич снимал с программы концерта собственные сочинения или сочинения своего ученика, чтобы дать возможность выступить музыканту, приехавшему из другого города, из национальной республики.

Будучи официально лишь редактором симфонических изданий Музгиза, Мясковский завоевал в издательстве такое положение, что ни одна редакция не обходилась без его консультаций. Живейшее участие он принимал в подготовке к печати произведений русской классики, тщательно изучая архивные материалы и помогая очистить авторский замысел от различных наслоений. Заинтересованный текстологическими изысканиями Ламма и работами других музыкантов, направленными на восстановление подлинного наследия Мусоргского, Мясковский в 1932 году сделал четырехручное переложение партитуры симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе».

Работоспособность Мясковского была достойна удивления. Часто повторяя друзьям и ученикам, что композитор должен трудиться ежедневно, иначе «мозги ржавеют», он сам неизменно руководствовал-

ся этим принципом. И если в его творческой деятельности случались небольшие перерывы, то он делал просто для себя тематические разборы некоторых сочинений, например «Поэмы экстаза» Скрябина, «Моря» Дебюсси, 4-го Бранденбургского концерта Баха.

В 1934 году Мясковский начал составлять хронограф симфонической музыки. Работа эта, задуманная в грандиозных масштабах, должна была охватить всю мировую симфоническую литературу, включая американскую, австралийскую и другие. Западноевропейская музыка представлена была начиная с 1712 года, то есть с того времени, когда жанр кончерто гроссо стал интенсивно развиваться (вспомним А. Скарлатти, Г. Ф. Генделя и Бранденбургские концерты И. С. Баха). Русская симфоническая музыка (от глинкинской эпохи) делилась на периоды, связанные с именами крупнейших композиторов. В особые подразделы выделялись: «...Начало современности до Октябрьской революции; современность после Октябрьской революции (зарождение советского симфонизма); симфонизм с более явственными чертами советского стиля». Остается только пожалеть, что работа эта не была завершена.

Как член жюри Мясковский принимал участие во Всесоюзных конкурсах пианистов (1937) и дирижеров (1938). Он входил в состав Художественных советов Комитета по делам искусств и Всесоюзного комитета по радиовещанию при Совете Министров СССР, а когда учреждались Государственные премии в области литературы и искусства (1939) и создавался Комитет по их присуждению, Мясковский был приглашен туда и оставался бессменным членом до 1948 года.

Не появляясь как критик на страницах прессы с середины 20-х годов (последние статьи и заметки Николая Яковлевича в журналах «Современная музыка», «Музыкальная культура» и «К новым берегам», посвященные композиторским дебютам Л. Половинкина, альтовой сонате С. Василенко, сочинениям С. Прокофьева, Г. Эйслера, А. Веберна, творчеству Ан. Александрова и других, за немногими исключениями подписаны псевдонимом *«А. Вер-*

силов» или только инициалами *«А. В.»*), Мясковский фактически продолжал оставаться в музыкальном мире тем высшим арбитром, к замечаниям которого прислушивались в концертах, в редакциях, в классе. За советом к нему обращалась не только молодежь, но и зрелые мастера-сверстники. Число его учеников увеличивалось. На место В. Ширинского, В. Крюкова, М. Черемухина, Д. Кабалевского, М. Старокадомского, В. Фере, Л. Оборина и других, начавших самостоятельный творческий путь, на место В. Шебалина, уже получившего от своего учителя рекомендацию в профессуру, и блистательно окончившего консерваторию Арама Хачатуряна пришли Е. Голубев, Н. Будашкин, В. Мурадели, С. Разоренов, И. Белорусец, Вера Герчик, В. Юровский, потом Н. Пейко... В общей сложности в классе у Мясковского в разное время получили образование свыше восьмидесяти композиторов. Год за годом пополнялась армия молодых строителей советской музыкальной культуры. Многие, став педагогами, приносили на суд Николая Яковлевича сочинения свои и своих учеников. Так, например, Шебалин показывал Мясковскому работы Т. Хренникова, А. Спадавеккиа и Б. Трошина, поступивших к нему в класс. В 30-е годы уже с полным основанием можно было говорить о школе Мясковского.

На подъеме

Напряженная музыкально-общественная и педагогическая деятельность не снизила творческого тонуса у Мясковского. Скорее наоборот, 13-я трехчастная симфония, например, была задумана в одну февральскую ночь 1933 года. Набрасывая эскизы, Мясковский с радостью отмечал, что инструментовать ему будет легко, так как «думалось сразу оркестрово».

Однако с партитурой пришлось несколько повременить, ибо в голове зародился уже замысел новой — 14-й симфонии. Правда, некоторое время что-то не ладилось с ее финалом, а когда он был закончен, Мясковский понял, что для этой симфонии финал слишком «эмоционален», а кроме того, он содержит те сгустки музыкальных образов, которые требуют самостоятельного дальнейшего развития. Поэтому композитор решил спешно сочинять новый финал для 14-й симфонии, более подходящий, а материал прежнего использовал для начала 15-симфонии.

Так, подгоняемый нетерпеливой творческой мыслью, Мясковский сочинял одну симфонию за другой. В дневниковых записях с интервалом два-три дня фиксировал: «Кончил 1-ю часть... кончил 2-ю часть... работаю над скерцо... начал финал... оркестровка финала... переписка партитуры...» и т. д. Менее чем за два года созданы были партитуры трех симфоний — 13, 14 и 15-й — и их переложения для фортепиано.

В 1936 году в журнале «Советская музыка» (№ 6) появились «Автобиографические заметки» Николая Яковлевича, написанные по просьбе редактора журнала Г. Н. Хубова, который убедил композитора в том, что «Заметки» его будут полезны для молодежи. Руководствуясь этим соображением, Мясковский и постарался дать образец критического

отношения к собственному творчеству. О 13-й симфонии, в частности, он писал: «Потребность в какой-то разрядке накопленных субъективных переживаний, неизменно мне свойственных и едва ли уже истребимых в моем возрасте, вызвала к жизни 13-ю симфонию, сочинение очень пессимистическое... крайне странного содержания. Она осталась страницей моего дневника: я ее не пропагандирую».

Никто не станет отрицать, что каждое произведение искусства в той или иной мере есть результат «субъективных переживаний» мастера, иначе откуда бы взялись черты авторской индивидуальности, характерность «почерка», которые всегда присущи творениям подлинного художника и выгодно отличают их среди массы безликих поделок. Мы не знаем прямого повода, вызвавшего рождение 13-й симфонии, но, по всей вероятности, это было нечто очень личное, и это смущало Мясковского, привыкшего всегда быть на людях «застегнутым на все пуговицы».

Прокофьев, подходя к оценке более объективно, был не так строг в своем суждении. Ознакомившись с лирически-трепетной, взволнованной, полной глубоких раздумий музыкой 13-й симфонии, он хотел тут же рекомендовать ее для исполнения во Франции. Он писал Мясковскому: «В Париже к советской музыке предъявляют требования несколько иные, чем в Москве: в Москве требуют прежде всего бодрости, в Париже в советскую бодрость уже давно поверили, но часто выражают опасения, что позади нее нет глубины содержания... И вот тут-то Ваша тринадцатая и призвана восполнить получившийся пробел».

Мясковский, узнав, что концерт состоится «при поддержке некоторых рабочих организаций» Парижа, отклонил это предложение, опасаясь, что если аудитория будет судить по 13-й симфонии, то «лицо советской музыки может оказаться несколько искаженным».

В конце 1934 года 13-я симфония прозвучала почти одновременно в Москве (дирижировал Л. Гинзбург) и в Чикаго (дирижер Ф. Сток). Осенью

1935 года Г. Шерхен исполнил ее в Винтертуре (Швейцария). Но партитура напечатана была лишь в 1945 году и то не без некоторого колебания автора, хотя он и не скрывал, что симфония эта ему дорога и близка.

14-ю симфонию Мясковский постарался сделать более светлой и динамичной. Общий тон ее бодрый, живой. Написанная в пяти частях, она отличается простотой тематического материала и доступностью восприятия для самого неискушенного слушателя. В этом отношении музыка симфонии ближе всего примыкает к «деревенским концертам». Большая часть музыкальных тем напоминает народные напевы, а кроме того, в симфонии использована и подлинная мелодия казахской народной песни «Старик и старуха», взятая из фольклорного сборника А. В. Затаевича.

В симфонии есть лирически-повествовательные эпизоды, когда неторопливо развертываются картины мирного весеннего пейзажа, звучит колыбельная, но в остальном преобладает быстрое движение. Прозрачная, ясная музыкальная ткань симфонии буквально пронизана танцевально-маршевыми ритмами.

Сам Мясковский назвал 14-ю «довольно бесшабашной вещицей», но отметил, что в ней есть «современный жизненный пульс». Однако, едва закончив симфонию, он сразу же почувствовал разочарование. Напрасно Прокофьев уверял его, что ругать 14-ю огулом не следует, что три части в ней «очень юные и свежие», а слабоват только финал. Мясковский считал произведение неудачным. Как похоже это было на Чайковского, который приходил в восторг от сочинения, пока работал над ним, а потом мог возненавидеть свое детище!

Конечно, веселое, праздничное настроение, танцевальные ритмы мало соответствовали психическому складу Мясковского, не отличавшегося особой жизнерадостностью и более всего склонного к углубленным философским раздумьям. Но стремясь жить интересами родины, постигая глубинный смысл происходивших вокруг радостных перемен, Мясковский старался в музыке отразить эти перемены.

Старался, искал, понимал объективную необходимость этого, радовался в какой-то момент достигнутому, а потом в конце концов все же оставался неудовлетворенным.

«Мои „массовые" опыты имеют определенный вид покушения с весьма негодными средствами»,— писал он Прокофьеву с присущей строгостью к себе. Создание 14-й симфонии, да и 12-й тоже, он называл «провалом», признаваясь, что это очень огорчает его, «но скорее как какой-то антиморальный поступок перед самим собой, нежели в плане успеха, неуспеха, признания и т. д.».

Сергей Сергеевич спокойно реагировал на ламентации Мясковского, хорошо изучив его. Еще в 1908 году он писал ему: «У Вас черта, противоположная Вагнеру,— быть вечно недовольным собой». Позже жалобы Николая Яковлевича он называл «крокодиловыми слезами», а как-то, сообщая, что с чрезвычайным интересом прочел подробности о новых симфониях, добавил: «...Опуская, разумеется, во время чтения все Ваши вздохи».

14-я симфония впервые была исполнена в Москве 24 февраля 1935 года оркестром Большого театра под управлением В. Л. Кубацкого. Партитура напечатана Музгизом в 1937 году.

15-я симфония — очередной значительный шаг на творческом пути композитора, не прекращавшего упорные поиски ясности и оптимистичности музыкальных образов, созвучных нашей эпохе, свершения которой становились все более близкими ему.

Использовав в первой части, как уже говорилось, материал начального варианта финала 14-й симфонии, Мясковский мучительно долго искал его продолжение. 13 сентября 1933 года он записал в дневнике, что намечает новую часть 15-й симфонии. Но прошло три с половиной месяца, и Мясковский вновь отметил: «Все ищу II часть». Пометки о «бесплодных поисках» есть в январе, феврале, марте и начале мая 1934 года. Лишь 8 мая появилась запись: «Кажется, сдвинулся с мертвой точки». Но и дальше работа шла с трудом. Осложнения были и с 3-й частью. Сочинив ее, Мясковский вдруг стал

искать иной вариант, затем возвратился к старому. Делал сокращения в первых частях симфонии, а проиграв в восемь рук, восстановил их, но расширил финал. Особенно тщательно Мясковский убирал все то, где можно было усмотреть повторение избитых приемов.

Завершенная в конце 1934 года симфония была сыграна Л. М. Гинзбургом в Москве 28 октября 1935 года, однако и после этого Николай Яковлевич «кое-что улучшал», а именно переделывал 3-ю часть и коду финала. В результате из-под пера Мясковского вышло большое, широко развернутое, но удивительно цельное по замыслу сочинение, наполненное светом и оптимизмом. Музыкальный язык его ярко национален. Черты русской народной песенности сразу же обращают на себя внимание, а многие оригинальные темы симфонии, отмеченные жанровой характерностью, воспринимаются как народные.

Таковы, например, упругая, задорная главная тема финала, близкая по характеру к танцевально-хороводным русским мелодиям, и полная лиризма главная тема 2-й части симфонии (родственная колыбельным напевам). Но в отличие, скажем, от 8-й симфонии, где использованы подлинные народные мелодии, в 15-й нет фольклорных цитат. Симфония очень поэтична, и многие ее эпизоды можно сопоставить с лучшими страницами русской музыкальной классики. Так, третья часть симфонии — изящная жанровая картина, разворачивающаяся в мягком вальсовом движении, бесспорно, корнями уходит к «Вальсу-фантазии» Глинки.

«Каждый, кто слышал 15-ю симфонию Н. Я. Мясковского... должен был испытать чувство глубокой радости. Ибо 15-я симфония — не только новое произведение Мясковского, но и новое произведение советской музыки...» — писал в 1935 году Г. Н. Хубов.

Сам же Николай Яковлевич, особенно напряженно искавший в этот период новые пути развития советского симфонизма, которые в то же время были бы логическим продолжением русских классических традиций, отметил: «15-ю симфонию... ценят за ее

оптимизм и лирическую взволнованность. Но и это все еще не тот язык, какой я ищу, чтобы чувствовать себя вполне художником наших дней. Я не знаю, каким этот язык должен быть, и не знаю рецепта его поисков; ни устремление в сторону народной песни, ни интонации наших городских мелодий в чистом виде не кажутся мне еще теми единственными данными, которые создают музыкальный язык социалистического реализма в инструментальной музыке, специфика которой имеет глубокие отличия от музыки песенно-вокальной». Далее Николай Яковлевич, сокрушаясь по поводу «известной недозрелости» своего музыкального языка, признавался, что его занимает мысль дать в музыкальных образах выражение чувств наших современников.

«...Идея эта — моя мечта, и как таковая должна когда-нибудь сбыться, как сбываются сейчас у нас самые увлекательные мечтания лучших представителей человечества — всех веков и народов»,— писал композитор.

Напомним, что в середине 30-х годов наша страна, залечив раны, нанесенные войнами, интервенцией и разрухой, изжив нищету, безграмотность и различные проявления социальной несправедливости, доставшиеся в наследство от старого режима, находилась в стадии огромного подъема созидательных творческих сил. Близились к завершению коллективизация деревни и реконструкция промышленности, для стремительного развития которой были заложены прочные основы. Все шире претворялся в жизнь ленинский план электрификации страны. Некогда отсталая сельскохозяйственная Россия превращалась в развитую, индустриально-могучую державу.

В столице были открыты первые станции метро, по роскоши убранства напоминавшие дворцы. Грандиозное для того времени, сказочно-смелое сооружение, потребовавшее огромной концентрации технической мысли и больших материальных затрат,— канал Москва-Волга превратил Москву в крупнейший порт. Инженерное образование позволило Мясковскому по достоинству оценить это сооружение и отдельные его

детали, как, например, переброшенную через канал 125-метровую железобетонную арку моста.

Вместе с техническими достижениями, изменением облика городов и сёл менялись и отношения людей. Рождался новый человек, раскрепощенный, окрыленный сознанием, что труд его служит пользе и процветанию родины, человек, который, быть может, впервые в истории ощутил себя в высшей степени причастным ко всему происходившему вокруг и самозабвенно создавал материальные и духовные ценности.

В избранной области Мясковский был именно таким строителем, созидателем. Он стремился запечатлеть образ нового человека в музыке, с его чувствами, устремлениями, радостью и печалью. Приблизить музыку к жизни, заставить ее отражать события и настроения — идея эта в свое время воодушевляла всех членов «Могучей кучки» и более всего Мусоргского. Теперь эстафету приняли советские композиторы, а в области симфонического творчества — прежде всего Мясковский. Следя за прессой, отмечая перемены в жизни и обществе, знакомясь с новыми драматическими постановками и кинофильмами (в эту пору появились такие шедевры, как «Ленин в 1918 году» и «Человек с ружьем»), читая «Педагогическую поэму» А. Макаренко, Мясковский везде отмечал черты нового, а его пытливый ум трансформировал все это в звуковые сочетания. Но он не спешил это заносить на бумагу.

Если мы заглянем в дневниковые записи Мясковского, сделанные летом 1935 года, то убедимся, как долго и тщательно в творческой лаборатории композитора шла подготовка к созданию, например, 16-й симфонии:

«15.VI—...Проектировал что-то симфоническое.
29.VII—...Мысли становятся яснее.
31.VII—...Поиски пока бесплодны.
14.VIII—...Искал материал для симфонии.
9.IX—...Поиски материала, кажется, улучшаются».

И только 21 сентября Николай Яковлевич отметил: «Набрасываю экспозицию I части симфонии». Объяснить такое трудное начало в данном случае, уже после опыта создания 15-й, можно лишь тем, что, стремясь еще больше «прояснить» и «облегчить» музыкальный язык своего нового произведения, Мясковский боялся и той чрезмерной простоты, которая граничит с примитивизмом и слабостью музыкальной мысли.

Но трудными были только первые шаги. Дальнейшая работа над симфонией шла быстро. В конце декабря все было готово в клавире. За месяц — с 6 марта по 5 апреля 1936 года — симфония была инструментована.

«16-ю симфонию я тоже не склонен рассматривать как вполне удачное разрешение проблемы ни со стороны формы, ни со стороны языка, хотя тенденция ее содержания еще ближе к современности, чем в других моих сочинениях»,— писал взыскательный мастер.

А между тем эта симфония Мясковского — одна из ярчайших страниц в истории советского симфонизма, обогащенного позже и такими вершинными его созданиями, как 21-я и 27-я симфонии.

Прокофьев, присутствововший в Большом зале консерватории на открытии концертного сезона Московской филармонии 24 октября 1936 года, когда 16-я симфония впервые прозвучала под управлением венгерского дирижера Эугена Сенкара, писал в рецензии, помещенной в газете «Советское искусство»: «По красоте материала, мастерству изложения и общей гармоничности настроения — это настоящее большое искусство, без поисков внешних эффектов и без перемигивания с публикой». Именно «без перемигивания», чего так боялся Николай Яковлевич.

16-я симфония, подобно 15-й, в целом оптимистична, светла, но по замыслу значительно масштабнее предыдущей. В ней композитор стремился показать окружавшую его жизнь в самых различных ракурсах. Здесь и героический пафос, и прекрасные лирические образы, моменты скорби, радость, широкое, устремленное вперед движение и

ощущение массовости. Герой симфонии не избранная личность, как, например, в 8-й, где в центре образ Степана Разина, а народ с его помыслами, дерзаниями, чувствами. По монументальности замысла и многогранности образов 16-я симфония ближе всего к 6-й.

Каждая из четырех частей, составляющих симфонию, отличается ярким своеобразием тематического материала и играет определенную самостоятельную роль.

Первая часть в драматургии целого, пожалуй, самая значительная. Ее главная партия, очень напористая, волевая, возникающая в самом начале симфонии как бы в момент взлета, служит тем источником энергии, сила которого определяет дальнейшее развитие музыкальных образов. Такт за тактом, как сжатая пружина, тема эта дает сильнейшие импульсы к стремительному движению, охватывающему всю часть. Ничто не стоит на пути ее развития. Здесь нет столь привычных для Мясковского тем-толчков, подхлестывающих движение, нет достаточно четких переходных и связующих построений.

Вся необходимая динамика заложена в самой главной партии. Она — преобразующее, действенное начало. Противостоит ей спокойная лирическая, очень русская по складу побочная партия. Но в бурной разработке и эта тема преображается, драматизируется под воздействием главной партии, темп ее убыстряется, и в конце разработки она звучит мощно, как торжественный марш.

Напряженная первая часть симфонии сменяется лирически умиротворенной второй частью. Главная тема ее (порученная вначале кларнету) очень поэтична, красива и тепла, но не слишком ярка по колориту, как сама русская природа, очарование которой запечатлено в этой музыке. Все присутствовавшие на премьере музыканты начиная с Прокофьева, которому виделась «улыбка Глинки» сквозь эту лиричнейшую тему, дружно отводят истоки ее к творчеству великого основоположника русской классики, к его светлым, прозрачным оркестровым кантиленам.

В среднем эпизоде пасторального характера дана картина ласковой подмосковной природы. В ней, судя по дневниковой записи композитора, отразились и личные его впечатления от прогулок в лесу, окружавшем Николину гору, где, кстати сказать, с 1931 года Мясковский постоянно проводил каждое лето, располагаясь в специально для него пристроенной к даче Ламма комнате (с отдельным ходом через террасу). Гуляя чаще всего с сестрой Валентиной Яковлевной и Ольгой Павловной Ламм, Николай Яковлевич прислушивался в лесу к перекличкам голосов своих спутниц так же, как к щебетанию птиц. В музыкальную ткань симфонии эти переклички включены в виде характерных попевок, порученных английскому рожку и флейте.

Третья часть симфонии возвращает слушателя к драматическим событиям. Она начинается сосредоточенным, напряженным речитативом медных. Подобно запеву барда или рапсода, этот мощный унисон валторн, тромбонов и тубы призывает вслушаться в дальнейшее повествование. А затем звучит траурный марш, слышна поступь похоронного шествия. И хотя эта часть, как и вся симфония, не имеет определенной программы, известно со слов автора, что в ней отразились чувства скорби, вызванные сообщением о гибели советского самолета-гиганта «Максим Горький», его экипажа и пассажиров.

Постепенно звучание марша разрастается, и в его суровые звуки вплетается теплая лирическая мелодия, которая, оттеняя и тем самым усиливая трагедийную окраску, затем смягчает и преображает ее. Щемящая боль сменяется высоким драматическим накалом, а место скорби заполняет чувство гордости за тех, чей вдохновенный труд и смелые дерзания окрыляют Родину. Таково философско-художественное осмысление жертвы, которую тяжело переживал весь советский народ,— одной из тех жертв, без которых, как понимал композитор, не обходится ни один героический порыв к новым свершениям в истории человечества.

В финале, насыщенном песенно-танцевальными темами, продолжается прославление советской авиа-

ции. Для конкретизации образа Мясковский в основу главной партии положил мелодию своей массовой песни «Летят самолеты», начинающуся словами «Чтоб край наш рос». Но тема эта появляется не сразу, она как бы исподволь зарождается и формируется в музыке вступления, которое воспринимается, как картина радостной трудовой жизни. И только в разработке, где композитор виртуозно, с необычайной легкостью объединяет все темы финала (побочную, главную, заключительную и еще одну новую), на гребне музыкальной волны тема главной партии звучит как победный гимн. Скорбь прошла, жизнь торжествует. Слышны ликующе-ослепительные аккорды. И вновь появляющаяся у валторн лирическая тема второй части возвращает нас к мыслям о природе, ее живительном и облагораживающем воздействии на человека.

Симфония имела колоссальный успех. В памятный вечер премьеры автору пришлось много раз выходить на эстраду. То было настоящее торжество, радость которого для Мясковского усиливалась еще тем, что рядом с ним был Прокофьев, и не как гость, по стечению обстоятельств попавший именно в это время в Москву, а как человек, обосновавшийся уже здесь постоянно.

Еще в апреле 1932 года, когда Мясковский узнал, что Прокофьев задумал вернуться на родину и начал хлопоты в соответствующих инстанциях, он писал ему: «...Было бы восхитительно иметь Вас в среде советских музыкантов». В последующих письмах Николай Яковлевич высказывался в том же плане: «Для меня величайшая радость, что Вы все-таки решаете приехать к нам. Нашу музыкальную атмосферу надо озонировать...» Мясковский старался все предусмотреть, чтобы Сергей Сергеевич сразу же занял надлежащее положение. «...Вы должны приехать непременно с крупным сочинением, написанным специально для нас — СССР, пусть это будет даже симфоническое, но монументальное, яркое...» — наставлял он его. «Симфоническая песнь», предложенная Прокофьевым, ему казалась малоподходящей, ибо в ней была «измельченность формы» и недоставало «известной простоты и широ-

ты контуров». Дальнейшая судьба «Симфонической песни», не принятой слушателями («в зале раздалось буквально три хлопка»,— вспоминал Николай Яковлевич ее премьеру) и оставшейся в рукописи, подтвердили правильность оценки Мясковского. Когда же Прокофьев, недоумевая, почему его последние сочинения не находят отклика и признания, стал забрасывать Мясковского вопросами и просил объяснить ему «причины противления», Николай Яковлевич написал ему большое письмо, где постарался проанализировать сдвиги в его творчестве. Отмечая, что и ранее интонационные элементы его музыки никогда не были просты, но это поглощалось динамическим напором и насыщенностью письма, далее Мясковский писал: «Сейчас — мелодика Ваша стала еще изысканней..., а стиль изложения становится почти линеарным, то есть гармонически гораздо менее определенным (я не говорю неясным). Если суммировать, я бы сказал, что стиль Вашей музыки стал более интеллектуальным, Вы менее отдаетесь творческому потоку, нежели сознательно направляете его в определенное и иногда на первый взгляд более узкое русло. В Вашем творчестве словно появился элемент оглядки, что особенно бросается в глаза в концовках новейших Ваших сочинений, в частности в сонатинах, где я иногда чувствую нарочитость... мне кажется, что я не очень ошибаюсь, когда думаю, что [если] раньше у Вас могло бывать намерение ошеломить, то теперь скорей — удивить, заинтересовав. А это действует не так непосредственно».

Высказывание это сыграло далеко не последнюю роль в дальнейшем развитии творчества Прокофьева. К наставительным словам Мясковского, который никогда не был скуп на похвалы в его адрес, Сергей Сергеевич всегда внимательно прислушивался. Последнее письмо заставило его призадуматься, оглянуться на сделанное и все серьезно пересмотреть.

Признавая правильным анализ приемов изложения его музыки, Прокофьев, словно оправдываясь, писал Мясковскому: «По мере того как увлекаешься в поисках новой мелодики и новой простоты,

начинаешь не замечать, как далеко уплываешь от берега. Если при этом действительно удается открыть новый язык, то это хорошо; если же впадаешь в сухость и вычуру — тогда крышка. И в этом отношении Ваше письмо — хороший окрик: можно изобретать, но нельзя терять живой линии».

Если бы молодые композиторы не забывали этих слов Прокофьева, явившихся результатом глубоких раздумий после «окрика» Мясковского, они избежали бы многих ошибок на своем пути.

Обосновавшись в Москве, Прокофьев первое время часто выезжал за рубеж в концертные поездки, так как был связан длительными ангажементами. У Мясковского в этот период, помимо хлопот с подготовкой исполнения или изданием произведений Сергея Сергеевича в его отсутствие, появились и заботы, связанные с опекой над его семьей. Но он все делал с готовностью и радостью. Мясковского начали беспокоить разъезды друга, когда волна фашизма стала захлестывать Европу. Прочитав сообщение о том, что произошел «аншлюс» и гитлеровские войска вошли в Австрию, чтобы присоединить страну Моцарта к нацистской Германии, Мясковский, отправляя Прокофьеву в Париж письмо, писал в конце: «Обнимаю Вас и непременно жду обратно».

Дружба их пережила длительное испытание. Вероятно, это была одна из самых крепких нитей, которые связывали Прокофьева с родиной на протяжении всех многих лет его пребывания на Западе. За это время в начале оживленная переписка с некоторыми консерваторскими товарищами и друзьями прекратилась, с другими прерывалась, как, например, с Асафьевым, и, восстанавливаясь, уже не имела большой доверительности и тепла. Только письма Мясковского давали Прокофьеву возможность быть в курсе событий и поддерживали интерес к тому, что происходило на родине. Из одного наряду с музыкальными новостями он узнавал, что вышли вересаевские документированные жизнеописания Пушкина и Гоголя, что «Пушкин» — «нечто чрезвычайно живое и даже увлекательное», и если Сергей Сергеевич хочет, то ему эти книги будут высланы.

В другом письме Николай Яковлевич сообщал, что в Москве произошло «крупное музыкальное событие: была оркестровая проба оперы Шостаковича „Леди Макбет“». Тут же Николай Яковлевич делился и своим первым впечатлением: «Надо сознаться — ошеломляюще здорово, хотя и мучительно временами. Оркестровка тоже необыкновенная, хотя так же, как у Франсе́, крикливая (трубы верещат беспрерывно)». Так каждое письмо Мясковского приносило Сергею Сергеевичу частицу реальной жизни родины среди той массы выдумок и клеветы, которыми пестрели сообщения западной прессы.

Когда же Прокофьева начал угнетать духовный климат Запада («... воздух чужбины не идет впрок моему вдохновению...») и он решил вернуться на родину, Мясковский помог ему вжиться в новую, столь отличную от западной среду советских музыкантов, помог войти в курс консерваторских дел и первый представлял его студентам, когда Сергей Сергеевич, не имея опыта педагогической работы, задумал было преподавать (правда, потом это свелось лишь к консультациям).

Став в ряды людей, по выражению американского композитора Роя Харриса, «возделывающих сады Социализма», Прокофьев сразу же в своих высказываниях, зафиксированных прессой, заявил, что свои будущие музыкальные полотна он хочет насытить такими настроениями и эмоциями, которые связывались бы с новым человеком, борьбой и преодолением препятствий. Вероятно, не будет отклонением от истины, если мы предположим, что такая направленность творческих устремлений Прокофьева хотя бы в какой-то степени есть результат бесед с Мясковским, стремившимся стать «вполне художником наших дней» и так мечтавшим в музыке своей выразить чувства, связанные с «личностью наших современников».

По мере погашения своих обязательств перед зарубежными концертными организациями, Прокофьев все больше времени проводил на родине, работая над музыкой к фильмам и к театральным постановкам.

В творчестве Мясковского после создания 16-й симфонии наступил необычно плодотворный период. Почувствовав себя на правильном пути, он стремился творческие достижения закрепить и расширить в различных жанрах, хотя, конечно, жанр симфонии оставался на первом месте.

За четыре предвоенных года им были сочинены пять (!) симфоний, включая и подлинную жемчужину — 21-ю, концерт для скрипки с оркестром, квартеты № 5 и № 6, «Приветственная увертюра», большие циклы романсов на стихи М. Ю. Лермонтова и С. П. Щипачева, три тетради мелких фортепианных пьес. Не оставляя педагогической деятельности, издательских и всех прочих дел, Мясковский в этот период поистине с моцартовской быстротой создавал одно за другим новые оптимистически-светлые произведения, существенно обогащавшие многие жанры советской музыкальной культуры.



А. Н. Александров, А. Ф. Гедике, С. Е. Фейнберг, Н. Я. Мясковский, А. А. Шеншин, Е. П. Павлов в кабинете П. А. Ламма, 1924 год



П. А. Ламм — ближайший друг
и почитатель Мясковского, 1924 год

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР
Воскресенье 4-го Мая
СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ
под управлением
Н. ГОЛОВАНОВА
с участием заслуженной артистки республики
А. В. НЕЖДАНОВОЙ
и ХОРА ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСК. БОЛЬШОГО ТЕАТРА
В программе: Н. МЯСКОВСКИЙ Н. ГОЛОВАНОВ
НАЧАЛО 2½ ЧАС ДНЯ
Билеты продаются в кассе театра и в Петровской Театр. кассе (Петровка, 5).

Афиша первого исполнения 6-й симфонии 4 мая 1924 года



Н. С. Голованов

SEASON 1925-1926

The

PHILADELPHIA ORCHESTRA

LEOPOLD STOKOWSKI, *Conductor*

CARNEGIE HALL

Sixth Concert

TUESDAY EVENING, JANUARY 5th, 1926
at 8.30

PROGRAM

MIASKOWSKY — **Symphony No. 5, in D major**

I. Allegretto amabile
II. Lento (quasi Andante)
III. Scherzo: Allegro burlando
IV. Finale: Allegro risoluto e con brio

LOEFFLER — **Canticum Fratris Solis (St. Francis of Assisi)**

MME. POVLA FRIJSH
(Performance by permission of the Library of Congress)

INTERMISSION

RIMSKY-KORSAKOW — **Symphonic Suite, "Scheherazade"**

I. The Sea and the Vessel of Sindbad.
II. The Tale of the Prince Kalender.
III. The Young Prince and the Young Princess.
IV. Feast at Bagdad. The Sea. The Vessel is Wrecked on a Rock on which is Mounted a Warrior of Brass. Conclusion.

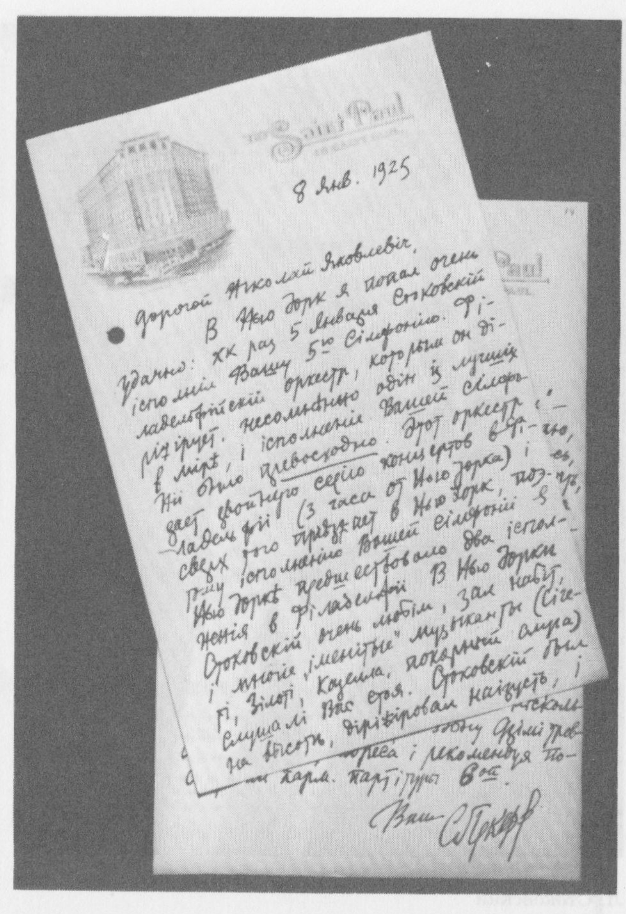
CLAVILUX PLAYED BY THOMAS WILFRED

ARTHUR JUDSON, Manager
LOUIS A. MATTSON, Assistant Manager
PACKARD BUILDING, PHILADELPHIA



Л. Стоковский

Программа концерта 5 января 1926 года
в Нью-Йорке, в котором была исполнена
5-я симфония Мясковского Филадельфийским
оркестром под управлением Л. Стоковского



8 Янв. 1925

Дорогой Николай Яковлевич,

В Нью Йорк я попал очень удачно: как раз 5 Января Стоковский исполнил Вашу 5-ю Симфонию. Филадельфийский оркестр, которым он дирижирует, несомненно один из лучших в мире, и исполнение Вашей симфонии было превосходно. Этот оркестр дает двойную серию концертов в Филадельфии (3 часа от Нью Йорка) и из всех [illegible] приезжает в Нью Йорк, поэтому исполнению Вашей симфонии в Нью Йорке предшествовало два исполнения в Филадельфии. В Нью Йорке Стоковский очень любим, зал набит, и многие „именитые“ музыканты (Сигети, Зилоти, Казелла, покорный слуга) слушали Вас среди. Стоковский был [illegible] дирижировал наизусть, и за [illegible] нескольк[illegible] [illegible] одну [illegible] пров[illegible] [illegible] [illegible] пореса и рекомендуя по[illegible] [illegible] харм. партитуры Вашей.

Ваш С. Прокофьев

Письмо С. С. Прокофьева об исполнении 5-й симфонии Мясковского в «Карнеги-холл» — самом большом концертном зале Нью-Йорка, 1926 год

UNIVERSAL-EDITION, A.-G.
LEIPZIG Jos. Aibl Verlag. G.m.b.H. WIEN
Karlstrasse 10 I. Karlsplatz 6.

Dr./Bo. Wien, am 17. Dezember 1924.

Herrn

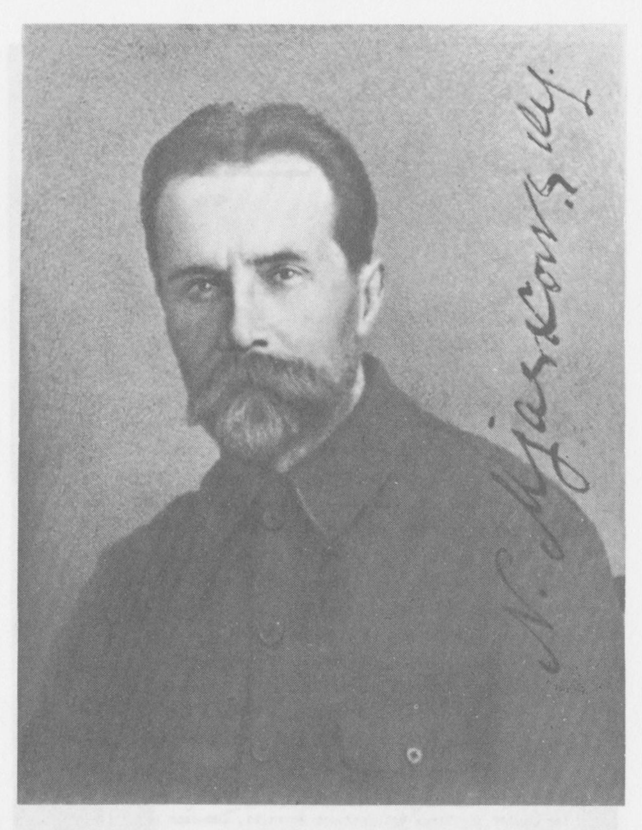
Professor M i j a s k o w s k y,

M o s k a u.

Sehr verehrter Meister Mijaskowsky!

Aus Ihrem geschätzten Schreiben vom 2.ds.M., ersehe ich mit grosser Befriedigung, dass Sie den Vertrag über "Silentium und Madrigal" und die "VI.Symphonie" zurückschicken und dass wir zumindestens über "Silentium und Madrigal" eine vollständige Verständigung erzielt haben. Was nun die "VI.Symphonie" betrifft, so bin ich Ihnen sehr dankbar dafür, dass Sie unseren Verlag anstatt eines anderen Verlages vorgezogen haben, trotzdem Ihnen bessere Bedingungen angeboten wurden. Ich will Ihnen ganz offen sagen, was mir bei der VI.Symphonie" die grösste Sorge macht, d.i. der Stich der grossen Partitur. Ich bin überzeugt, dass, wenn wir die Taschenpartitur in Stich herstellen, das für das Werk viel wichtiger ist, als wenn wir die grosse Partitur, die ja nur die Dirigenten in die Hände bekommen, stechen lassen. Ich würde Ihnen nun folgenden Vorschlag machen: wir lassen die Orchesterpartitur und die Streichorchesterdoubletten zunächst mit dem ganz ausgezeichneten Lichtpauseverfahren herstellen. Dann könnte die Partitur sehr rasch fertig werden, während der Stich sehr lange dauern würde. Das Lichtpauseverfahren ist ein fotografisches Verfahren, dass darin besteht, dass man anstatt auf eine Metallplatte die Noten einzuschlagen, auf ein dünnes präpariertes Papier die Noten kaligrafisch schreibt, und dann auf fotografischem Wege auf die Platte oder auf den Stein überträgt. Wir haben in den letz

Письмо директора венского издательства "Universal Edition" Э. Херцки Мясковскому (от 17 декабря 1924 года) с выражением благодарности за предоставление права издания партитуры 6-й симфонии



Н. Я. Мясковский, 1926 год

Программа выступления Прокофьева в Неаполе, где он исполнял свои произведения и «Причуды» Мясковского, 1926 год

GRANDE SALA DEL R. CONSERVATORIO

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI NAPOLI

STAGIONE 1925-26 ANNO XII

Martedì, 20 Aprile 1926, alle ore 17

UNDECIMO CONCERTO IN ABBONAMENTO

SERGIO PROKOFIEFF

PIANISTA – COMPOSITORE

PROGRAMMA

I.

PROKOFIEFF — Sonata, op. 28, in un sol tempo.

II.

PROKOFIEFF — Tre Gavotte, op. 12, 25, 32.

III.

MOUSSORGSKY — Promenade.
* Bydlo.
** Samuel Goldenberg e Schmul.
(dai " Tableaux d'une Exposition).

IV.

*** MIASKOWSKY — Tre Bizzarie (op. 25).
— Andante semplice.
— Molto sostenuto.
— Allegretto vivace.

V.

PROKOFIEFF — Sonata, op. 14.
— Allegretto ma non troppo.
— Scherzo.
— Andante.
— Vivace.

VI.

PROKOFIEFF — Marcia } dell'opera " L'amore
Scherzo } delle tre Melarance ".
Preludio, op. 12.
Visione fuggitiva, op. 22.
Toccata, op. 11.

* Furgone dei condannati, trainato da bovi.
** Conversazione tra due israeliti polacchi, l'uno ricco e l'altro povero.
*** Musicista russo, nato nel 188[illegible] Prof. di composizione nel Conservatorio di Mosca. E' autore di otto sinfonie, di quattro sonate per pianoforte, di una sonata per violoncello e pianoforte, di due Poemi sinfonici, ecc.
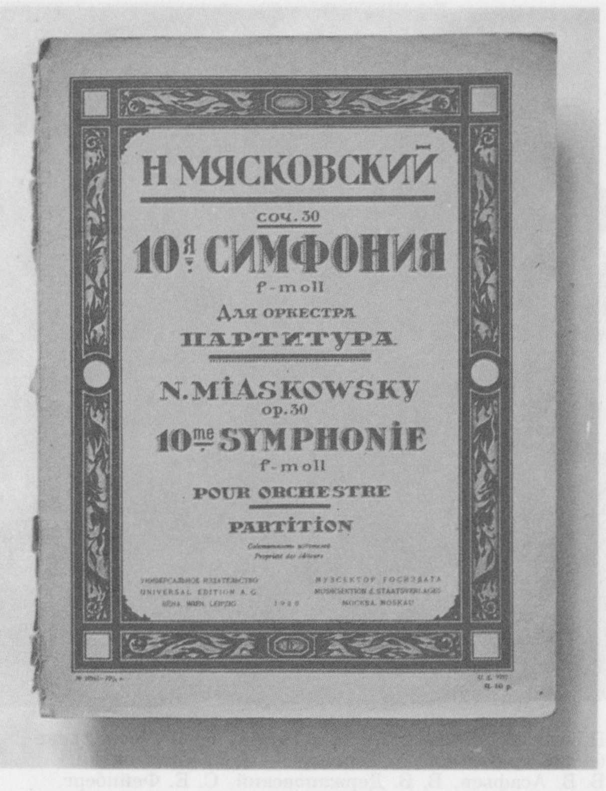
Pianoforte Gotrian-Steinweg fornito dalla Casa rappr. M. Celentano



С. С. Прокофьев, 1927 год



Прием по случаю приезда в Москву С. С. Прокофьева (сидит третий слева, в центре — Н. Я. Мясковский, Б. В. Асафьев, В. В. Держановский, С. Е. Фейнберг, П. А. Ламм и другие), 1927 год



Партитура 10-й симфонии, изданной совместно "Universal Edition" и Музсектором Госиздата в Москве, 1930 год

Программа концертов Персимфанса 2 и 9 апреля 1928 года, когда впервые была исполнена 10-я симфония Мясковского

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

КОНЦЕРТЫ ПЕРСИМФАНСА

СЕЗОН 1927-28 ГОДА

Девятый концерт I абонемента—2 апреля 1928 г.
Девятый концерт II абонемента—9 апреля 1928 г.

С УЧАСТИЕМ

М. ЗАТУЛОВСКОГО.

БАХ-ГЕДИКЕ. Пассакалия C-moll для органа в переложении для оркестра.

С. И. ТАНЕЕВ. Три части из «Концертной сюиты» для скрипки с оркестром.

a) Сказка. Andantino.
b) Тема с вариациями.
Tema. Andantino.
Var. 1. Allegro moderato.
Var. 2. Allegro moderato.
Var. 3. Tempo di Valse.
Var. 4. Fuga doppia.
Var. 5. Presto scherzando.
Var. 6. Tempo di Mazurka.
Variazione finale e coda. Andante.
c) Тарантелла. Presto.

Солист **М. Затуловский.**

ПЕРЕРЫВ.

МЯСКОВСКИЙ Десятая симфония F-moll, op. 30.

Un poco sostenuto. Allegro tumultuoso.

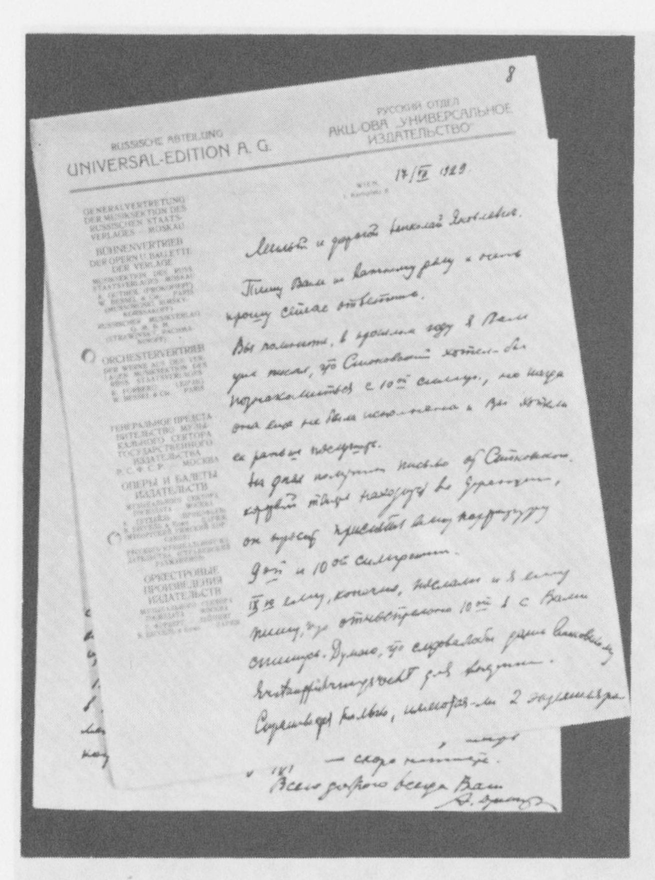
Начало в 8 ч. веч.

Десятый концерт I абонемента—23 апреля.
Десятый концерт II абонемента—30 апреля.



Музыкальное собрание в доме П. А. Ламма
(Ламмсимфанс).
Мясковский стоит в центре





8

RUSSISCHE ABTEILUNG
UNIVERSAL-EDITION A. G.

РУССКИЙ ОТДЕЛ
АКЦ. ОВА „УНИВЕРСАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО"

GENERALVERTRETUNG DER MUSIKSEKTION DES RUSSISCHEN STAATSVERLAGES — MOSKAU

BÜHNENVERTRIEB DER OPERN U. BALLETTE DER VERLAGE

ORCHESTERVERTRIEB

ГЕНЕРАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО СЕКТОРА ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА Р.С.Ф.С.Р. — МОСКВА

ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ ИЗДАТЕЛЬСТВ

ОРКЕСТРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗДАТЕЛЬСТВ

17/VII 1929.

Милый и дорогой Николай Яковлевич.

Пишу Вам по важному делу и очень прошу сейчас ответить.

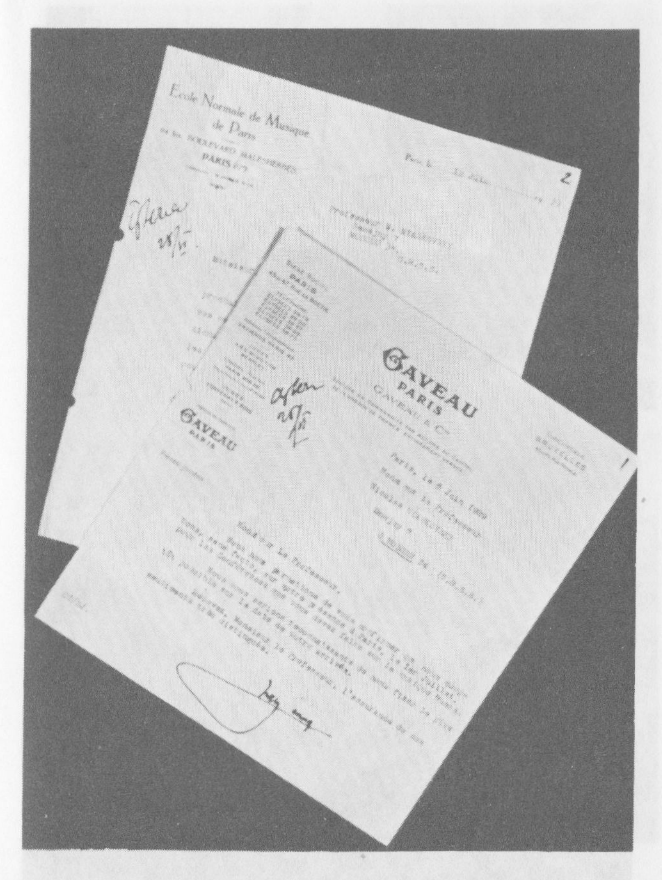
Вы помните, в прошлом году я Вам уже писал, что [illegible] хотел бы познакомиться с 10-ой симфонией, но тогда она еще не была исполнена и Вы хотели ее раньше послушать.

На днях получил письмо от [illegible], который теперь находится в Дрездене, он просит прислать ему партитуру 9-ой и 10-ой симфонии.

[illegible]

Всего доброго всегда Ваш
А. Дзимитровский

Письмо директора-распорядителя
венского музыкального издательства
А. Дзимитровского Н. Я. Мясковскому, 1929 год



Ecole Normale de Musique
de Paris

PARIS

GAVEAU
PARIS
GAVEAU & Cie

GAVEAU
PARIS

Письма от фортепианной фирмы “Gaveau”
и дирекции высшего музыкального
учебного заведения Франции — “Ecole Normal”
Мясковскому с просьбой приехать в Париж
и прочитать лекции о современной
русской музыке и музыкантах, 1929 год



Уголок столовой в квартире Мясковского





Кабинет Н. Я. Мясковского в квартире
на Сивцевом Вражке

Над книгой...

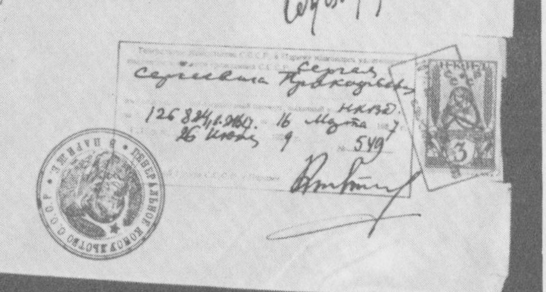
12

В Генеральное Консульство СССР
в Париже.

Я нижеподписавшийся, Прокофьев, Сергей Сергеевич, проживающий в Париже, 1, rue Obligado, приглашаю к себе во Францию проф. Мясковского, Николая Яковлевича, проживающего в Москве 34, Денежный пер., д. 7. Обязуюсь на всё время пребывания его во Франции взять на себя материальную ответственность в случае нужды его в деньгах, а также гарантировать расходы по обратному возвращению в СССР.

Париж, 26 Июня 1929.

С. Прокофьев



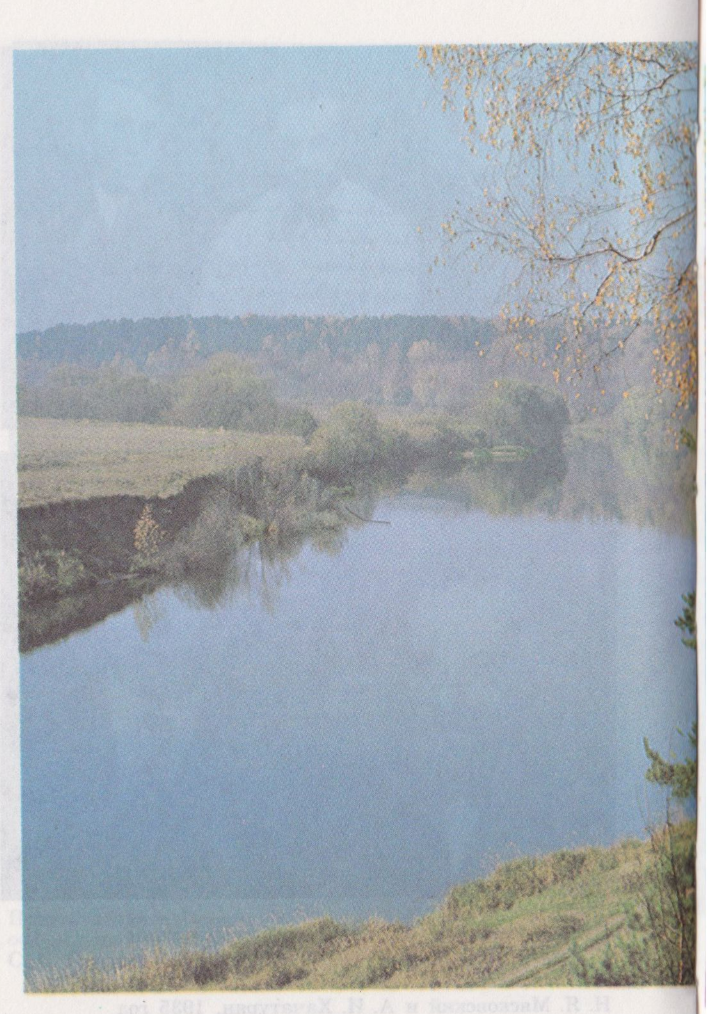
Приглашение в Париж,
оформленное в советском консульстве
С. С. Прокофьевым для Мясковского, 1929 год





Н. Я. Мясковский с учениками-выпускниками
В. Г. Фере и Д. Б. Кабалевским, 1929 год

Н. Я. Мясковский и А. И. Хачатурян, 1935 год



Любимое место прогулок
Мясковского на Николиной горе





Встреча в Академии художественных наук
в честь американского дирижера А. Савича,
1931 год. Сидят справа налево:
Мясковский, Савич, Сараджев, Игумнов,
Копосова-Держановская и другие



AVGVSTEO

GOVERNATORATO DI ROMA - R. ACCADEMIA DI S. CECILIA

STAGIONE 1933-34
VIII.
(1588 dalla fondazione dei Concerti)

DOMENICA 10 DICEMBRE 1933 (XII), ALLE ORE 17

CONCERTO DI MUSICA MODERNA RUSSA

DIRETTO DA

BERNARDINO MOLINARI

COL CONCORSO DEL PIANISTA E COMPOSITORE

SERGIO PROKOFIEFF

PROGRAMMA

1. NICOLAS JAKOBLEVIC MIASKOWSKI — Sinfonietta, per archi (prima esecuzione all'Augusteo)
   Novogeorgewsk 1881
   Allegro pesante o serioso
   Andante
   Presto
   Violino solista: REMY PRINCIPE
   Viola solista: GIUSEPPE MATTEUCCI
   Violoncello solista: LUIGI CHIARAPPA

2. SERGIO PROKOFIEFF — Sinfonia n. 3 op. 44 (prima esecuzione all'Augusteo)
   Sonzowska (Ekaterinoslav) 1891
   Allegro
   Andante
   Scherzo
   Finale

3. SERGIO PROKOFIEFF — Concerto n. 5 in sol maggiore, op. 55, per pianoforte e orchestra (prima esec. all'Augusteo)
   Allegro con brio
   Moderato ben accentuato
   Toccata (Allegro con fuoco)
   Larghetto
   Vivo

Программа концерта русской современной музыки в Италии в декабре 1933 года

У.С.Р.Р. Н.К.О.
ДЕРЖАВНА ОПЕРА
РИМАРСЬКА, 21

НЕДІЛЯ 7-го ЛЮТОГО

РАНОК

ЧОТИРНАДЦЯТИЙ СИМФОНІЧНИЙ КОНЦЕРТ

ДИРИГУЄ

МИКОЛА МАЛЬКО

ВІДДІЛ І.

Н. МЯСКОВСЬКИЙ Симфонія № 5 D-dur op. 18 Allegretto amabile lento (quasi andante) Allegro burlando Allegro risolito e con brio

ВІДДІЛ ІІ.

С. ПРОКОФ'ЄВ Фрагменти з опери „ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ" а) Антракт б) Марш

О. СКРЯБІН „ПОЭМА ЭКСТАЗА"

Початок о 1 год. дня
Квитки продаються від 11-2 год. та від 5-9 веч.

ДИРЕКЦІЯ.

Принял: | Передал:

130 WIEN 20516 21 5 11 20==MIASKOWSKY DENEJNY PEREULOK
7 ARBAT MOSKAU=

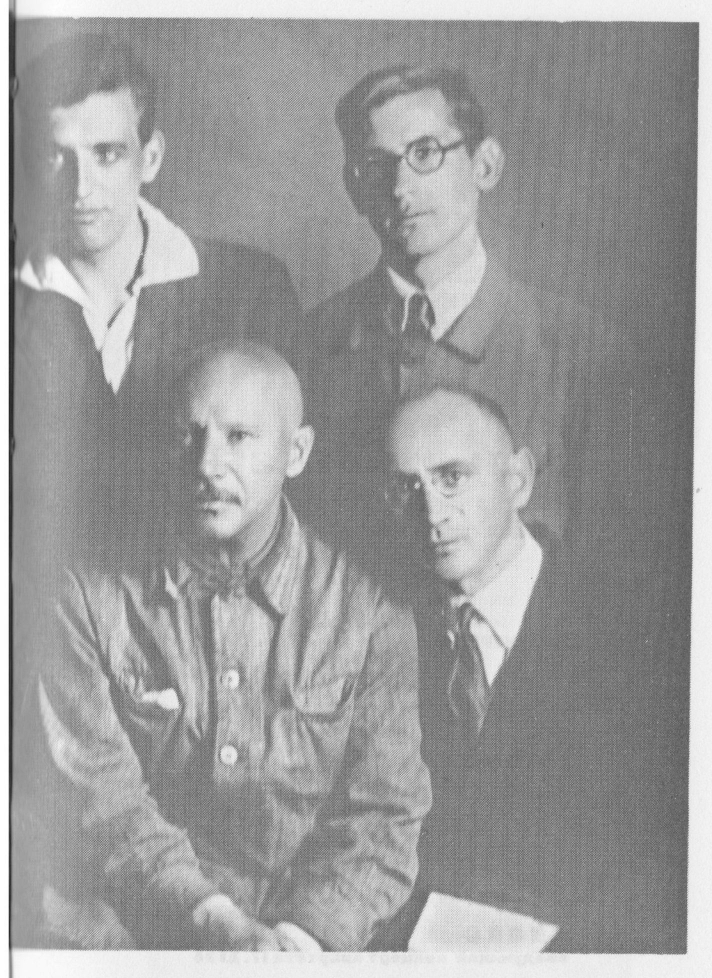
Денежный 7
Мясковскому

=IHRE FUENFTE SINFONIE, UNTER MALKO GLAENZENDE AUFFUEHRUNG
SENSATIONALLER ERFOLG SCHERZO WIEDERHOLT=BACH BERG HERTZKA STIEDRY

Афиша харьковского концерта Н. А. Малько (7 февраля 1926 года), многократно исполнявшего 5-ю симфонию Мясковского в нашей стране и за рубежом. Впервые эта симфония прозвучала под его управлением в 1920 году



Н. Я. Мясковский и Н. С. Жиляев с учениками.
Слева направо стоят: Ю. М. Яцевич, А. И. Хачатурян,



С. З. Сендерей, Ю. С. Бирюков;
сидят: В. Я. Шебалин, Г. И. Литинский, 1934 год

МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

23 октября 1935 г.

1-й КОНЦЕРТ АБОНЕМЕНТА

Заслуженного коллектива республики
государственного квартета
имени БЕТХОВЕНА

в составе:

Д. ЦЫГАНОВА,
В. ШИРИНСКОГО,
В. БОРИСОВСКОГО,
С. ШИРИНСКОГО.

при участии Заслуженного деятеля искусства
профессора

А. Б.
ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

ПРОГРАММА

1. МЯСКОВСКИЙ — Квартет ор. 33, № 1
a) Poco rubato (ma allegro ad agitato
b) Allegro tenebroso
c) Andante sostenuto
d) Assai allegro (quasi presto)

2. РАХМАНИНОВ — Элегическое трио ор. 9.
a) Moderato
b) Quasi variazioni
c) Allegro risoluto

при участии А. Б. Гольденвейзер

АНТРАКТ

1 ЧАЙКОВСКИЙ — 2-й квартет ор. 22. F.dur
a) Adagio. Moderato assai, quasi andantino
b) Allegro giusto
c) Andante ma non tanto
d) Allegro con moto

Начало в 8 час. 30 мин.

АНОНС
следующий концерт квартета 17. XI 35

Мособлит О—922—16 Зак. 1299. Тир. 250.
Тип. ВА, ул. Кропоткина, 19.



Квартет имени Бетховена.
Слева направо: С. П. Ширинский, В. П. Ширинский,
В. В. Борисовский, Д. М. Цыганов

Программа камерного концерта
в Малом зале Московской консерватории,
где исполнялся 1-й квартет Мясковского



Ф. Сток.
«В Чикаго Вы обрели горячего поклонника в лице Стока, главного дирижера Чикагской симфонии: он каждый год жарит не менее двух Ваших симфоний, переиграл, кажется, все...» — из письма Прокофьева Мясковскому от 18 февраля 1933 года

June 7, 1935

My dear Mr. Miaskowsky,

I have not yet replied to your kind letter of March 29th. I wish to say that I greatly admire you for the splendid work you are doing as a composer of excellent music. I feel that the time will come when your symphonies will be just as well known as any of those by Tschaikowsky or any of your predecessors.

I accept with gratitude the dedication of your Thirteenth Symphony and shall repeat this and several of your major works in my programs in Chicago as well as on tour during the coming year.

Our mutual friend Prokofieff joins me in my highest estimation and admiration of your genius and I hope it will be possible for me before long to pay you a visit in Moscow so that I may have the pleasure of a personal acquaintance with you.

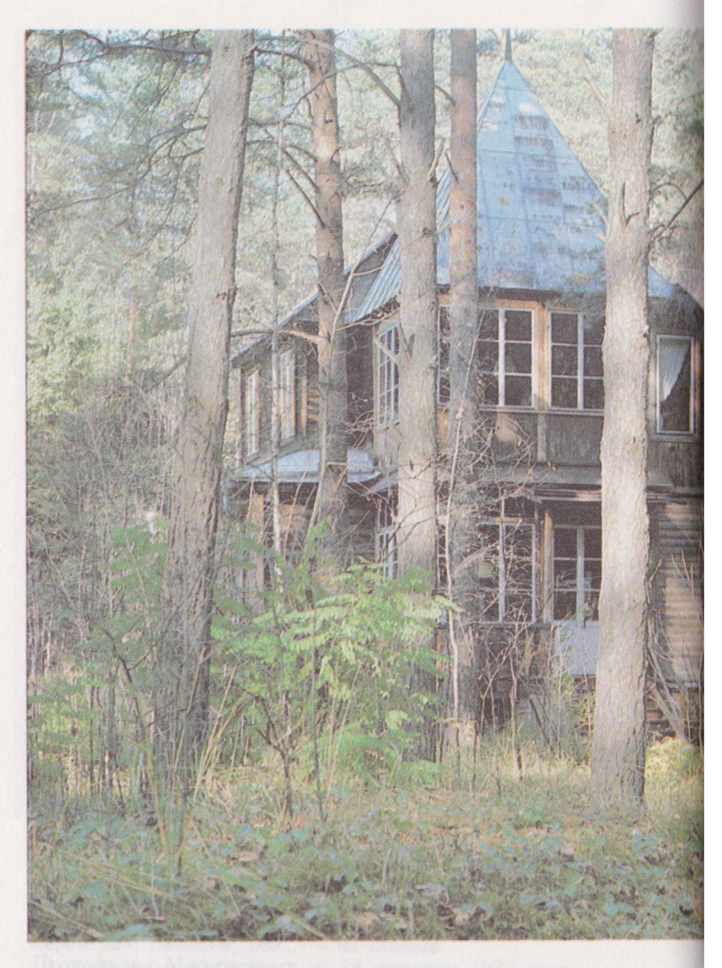
In the meantime, I am, with renewed expressions of highest esteem and most cordial greetings,

very sincerely yours,

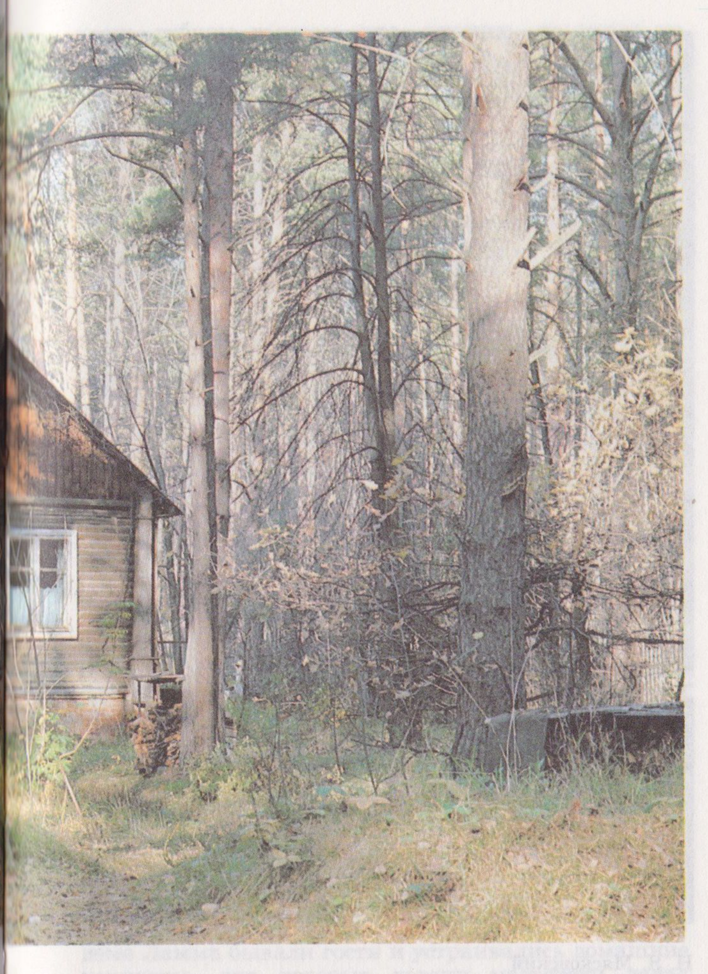
Frederick A. Stock

Mr. Nicolai Miaskowsky,
Sivtser Vrojek 4,
Moscow.

Письмо Ф. Стока Н. Я. Мясковскому

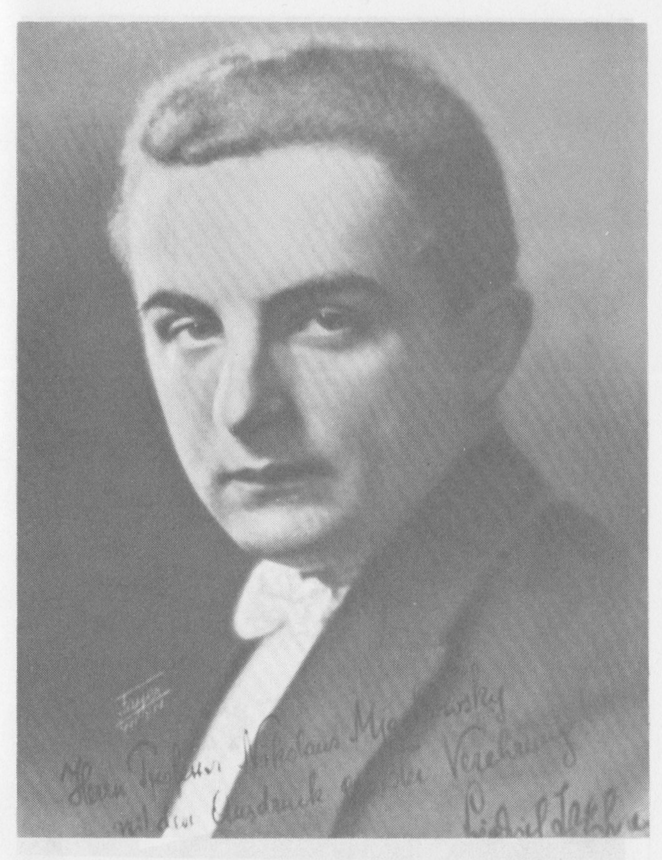


Дача на Николиной горе, где начиная
с 1931 года Мясковский проводил каждое лето

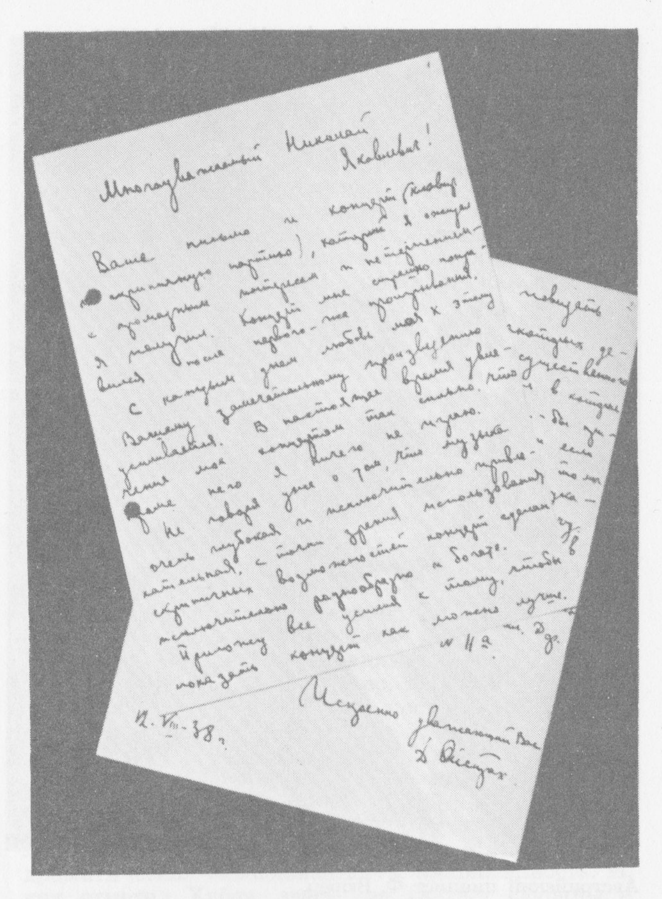




Н. Я. Мясковский



Австрийский пианист Ф. Вюрер,
неоднократно игравший 3-ю и 4-ю сонаты
Мясковского за рубежом и в Москве.
Дарственная надпись Мясковскому



Многоуважаемый Николай Яковлевич!

Ваше письмо и концерт (клавир и [illegible] партитуру), которые я ожидал с огромным интересом и нетерпением, я получил. Концерт мне страшно понравился после первого же знакомства.

С каждым днем любовь моя к этому Вашему замечательному произведению [illegible] усиливается. В настоящее время [illegible] концертом так сильно, что [illegible] и в [illegible] ничего не нужно. [illegible] не говоря уже о том, что музыка очень глубокая и [illegible] замечательная, с точки зрения использования скрипичных возможностей концерт [illegible] необычайно разнообразно и богато.

Приложу все усилия к тому, чтобы показать концерт как можно лучше.

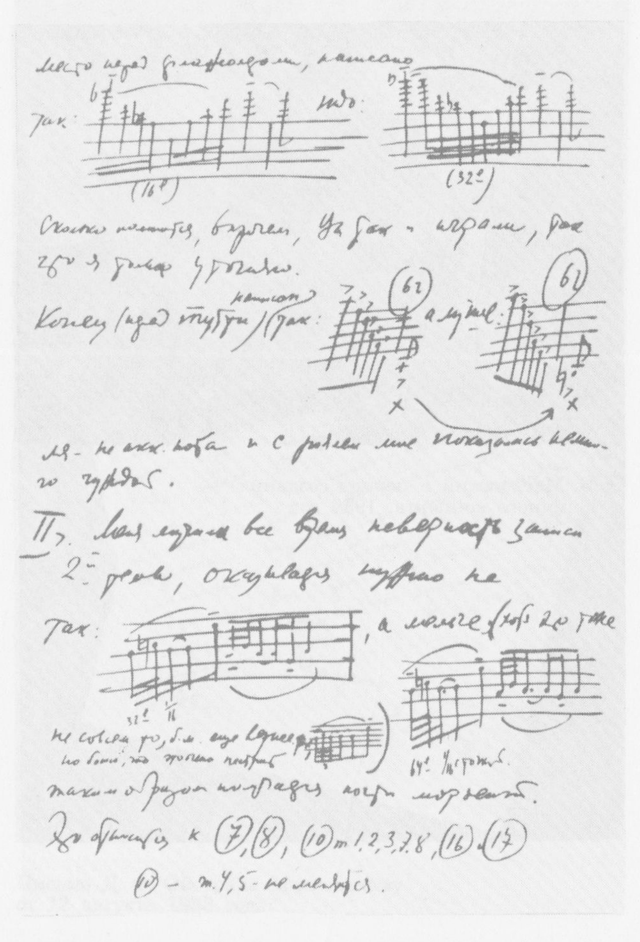
Искренне уважающий Вас
Д. Ойстрах

12.VIII-38 г.

Письмо Д. Ф. Ойстраха Мясковскому
от 12 августа 1938 года



Н. Я. Мясковский в период создания скрипичного концерта, 1938 год



Место перед флажолетом, написано

так: (16-е) что: (32-е)

Конец (перед трубой) написано так: (61) а лучше: (61)

II-я.

2-й

так: 32-е 1/16, а лучше

64-е 1/16

Это относится к (7), (8), (10) т. 1, 2, 3, 7, 8, (16), (17)

(10) – т. 4, 5 – не меняются.

Страницы письма Мясковского Ойстраху
с уточнениями исполнения концерта,
5 сентября 1938 года

III ч. Вместе с партией Трубы мне не очень удобен подход, переход к Трубе сверху; думаю, что так лучше (и ему удобно): (22)

(23)

(8) — без нижней октавы

можно еще так

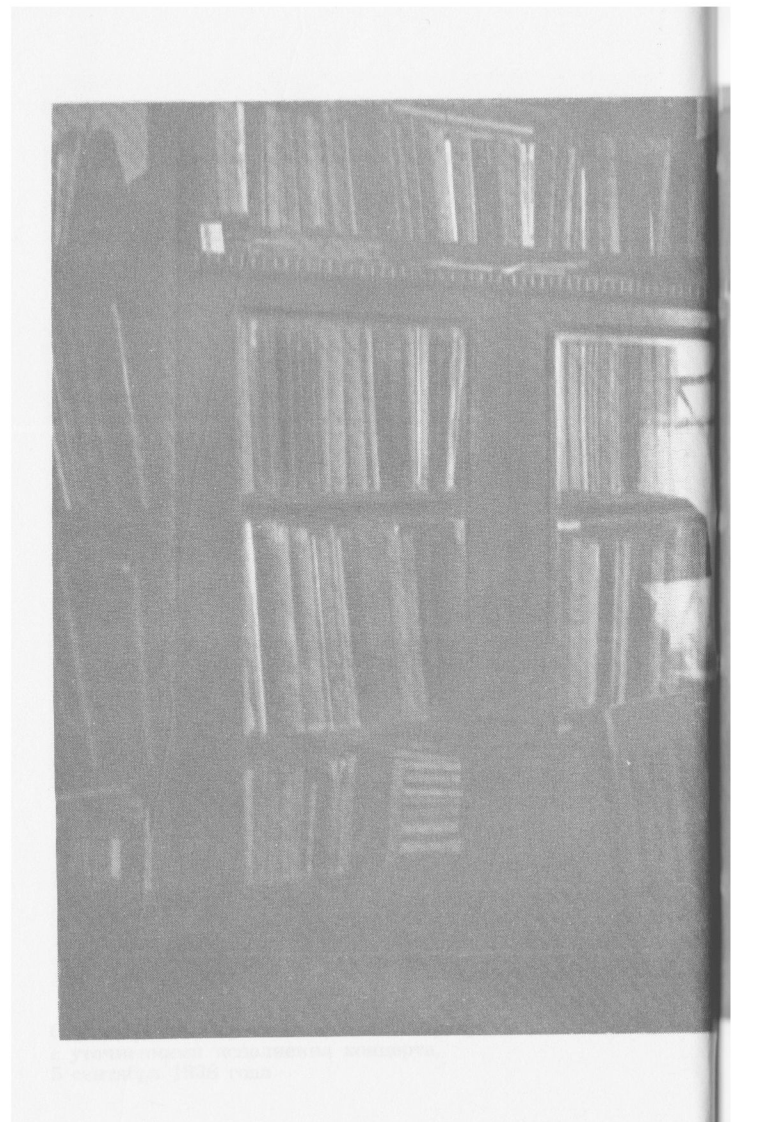
Вот и все.

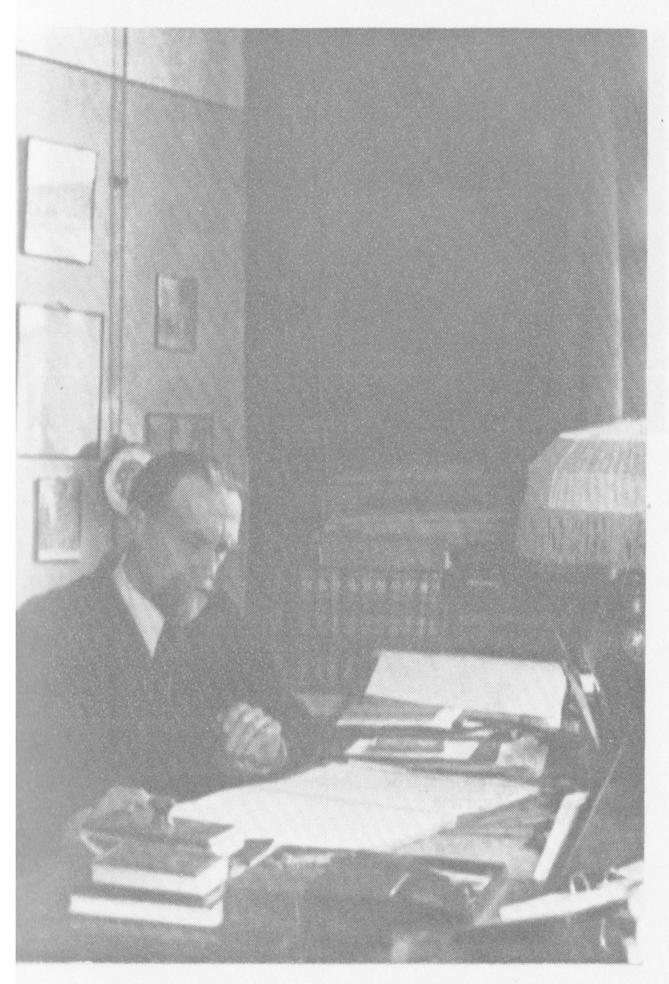
Надеюсь, что этим утрудил не очень Вас трудом.

Искренне уважающий и благодарный

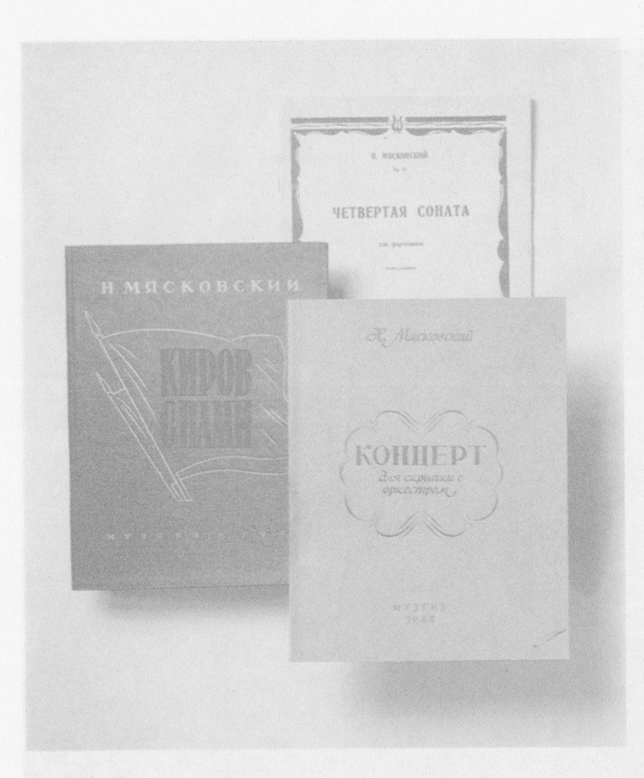
[illegible]

5/IX 38





За работой...



Сочинения Мясковского
в изданиях Музгиза



Мясковский и военный дирижер И. В. Петров среди первых исполнителей 19-й симфонии, февраль 1939 года

УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ИСПОЛКОМА МОССОВЕТА

Ордена ЛЕНИНА

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ПАРК
КУЛЬТУРЫ и ОТДЫХА имени М. ГОРЬКОГО

7 АВГУСТА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЭСТРАДА

8 АВГУСТА

КОНЦЕРТ
ОТДЕЛЬНОГО ПОКАЗАТЕЛЬНОГО ОРКЕСТРА
Министерства обороны СССР

В ПРОГРАММЕ

I отделение

Н. Я. МЯСКОВСКИЙ — 19-я симфония

II отделение

Р. М. ГЛИЕР — Марш Красной Армии

С. С. ПРОКОФЬЕВ — Марш для духового оркестра

Д. Б. КАБАЛЕВСКИЙ — Увертюра к опере „Кола Брюньон"

А. И. ХАЧАТУРЯН — Вальс из музыки к драме М. Ю. Лермонтова „Маскарад"

Нина МАКАРОВА — Песня о тополе из музыки к пьесе „Как закалялась сталь" по произведению Н. Островского
Песня „Казак едет от заставы"

В. И. ПЕТРОВ — Три пьесы для духового оркестра

И. В. ПЕТРОВ — Русский марш

Солист —

Л. И. ХАЧАТУРОВ

И. В. ПЕТРОВ

Вступительное слово — музыковед Г. Г. НАЗАРЬЯН

Вход в парк — 1 руб.

Начало в 9 час. вечера

Афиша концерта, в котором была исполнена 19-я симфония Мясковского



На репетиции... У пульта Мясковский
и Петров, 1939 год



После концерта в Малом зале Московской консерватории 28 ноября 1939 года.
Слева направо: В. В. Борисовский, С. С. Прокофьев,



Д. М. Цыганов, Н. Я. Мясковский, В. П. Ширинский,
В. Я. Шебалин, С. П. Ширинский, А. В. Володин



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

За дальнейший расцвет культуры народов СССР,
за новые успехи советской науки, техники
и искусства!

ПОЧЕТНАЯ ГРАМОТА

Дирекция и Местный Комитет Московской Государственной
Консерватории имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО отмечают

отличные показатели учебно-педагогической, методической и общественной работы проф. Мясковского, Н. Я. за 1939/40 уч. год.
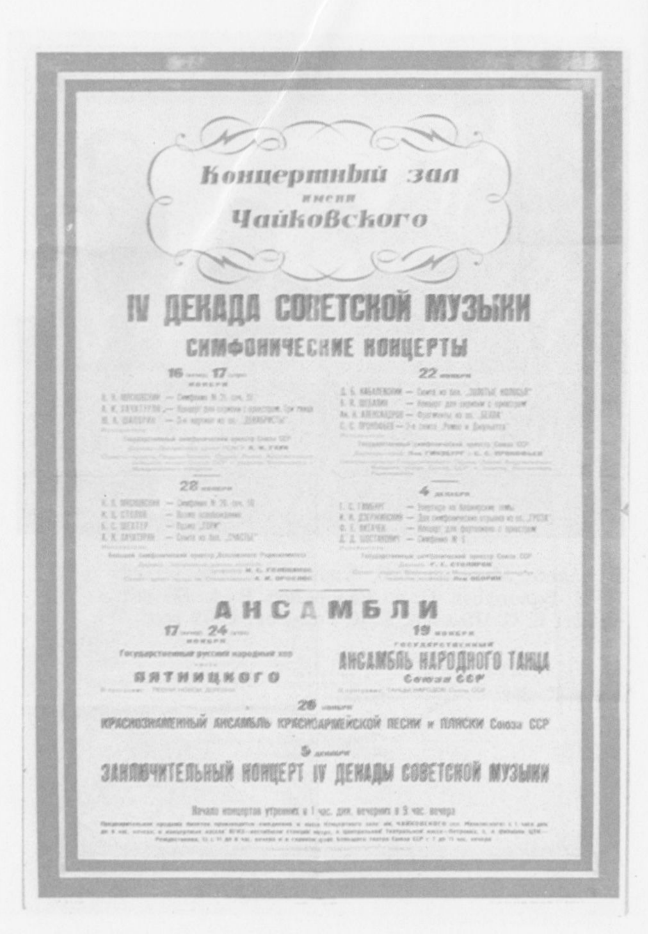
Директор Моск. Гос. Консерватории
имени П. И. Чайковского,
Нар. Артист Республики профессор-орденоносец
(А. Б. Гольденвейзер)

Председатель Месткома
(И. С. Рабинович)

Почетная грамота, которой была отмечена педагогическая и общественная деятельность Мясковского за 1939/40 год



В классе Мясковского. Слева направо стоят:
И. М. Белорусец, С. А. Разоренов, В. А. Белый;
сидят: Б. С. Шехтер, Е. К. Голубев, 1939 год



Сводная афиша IV декады советской музыки, во время которой впервые прозвучали две новые симфонии Мясковского

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ имени ЧАЙКОВСКОГО (пл. Маяковского)

16 (вечер) 17 (утро) НОЯБРЯ

Начало утреннего концерта в 1 ч. дня, вечернего в 9 час. вечера

IV ДЕКАДА СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

ОТКРЫТИЕ ДЕКАДЫ

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

Н. Я. МЯСКОВСКИЙ 21 симфония соч. 51

А. И. ХАЧАТУРЯН Концерт для скрипки с оркестром

Ю. А. ШАПОРИН Фрагменты из оп. „ДЕКАБРИСТЫ"

ИСПОЛНИТЕЛИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР СССР

ДАВИД ОЙСТРАХ

Полина Е. Д. КРУГЛИКОВА Н. П. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Г. П. ВИНОГРАДОВ А. И. ОРФЕНОВ

Н. С. ХАНАЕВ Б. М. БЕРКОВИЧ

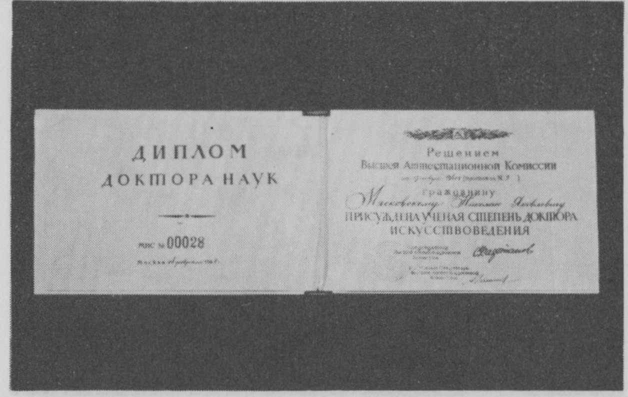
Бестужев Б. С. ДЕЙНЕКА

Дирижер — Заслуженный артист РСФСР А. В. ГАУК

Афиша концерта, в котором впервые прозвучала 21-я симфония Н. Я. Мясковского, 16 ноября 1940 года

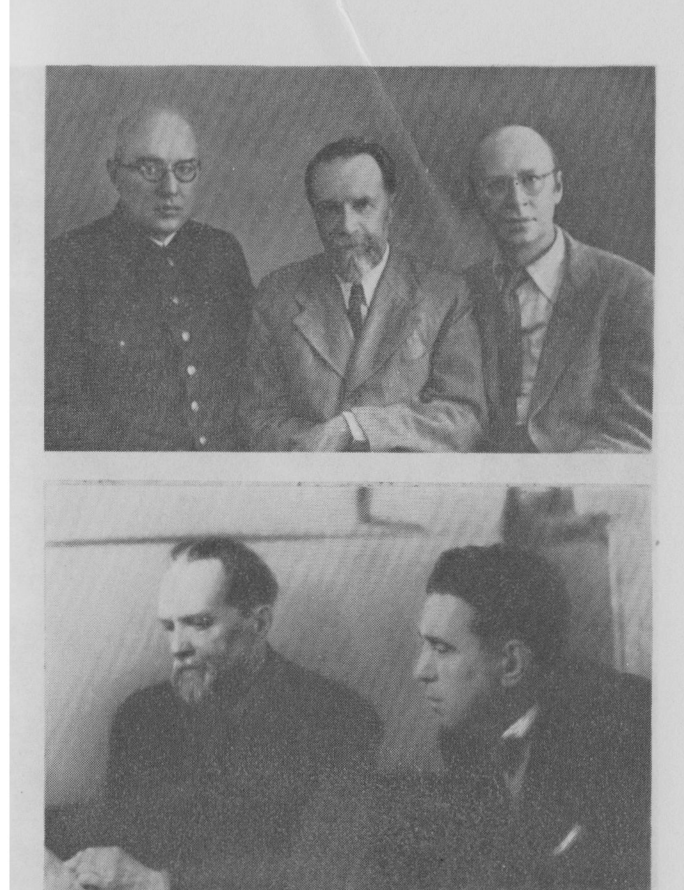
На заседании Комитета по присуждению Государственных премий: Ю. А. Шапорин, Н. Я. Мясковский, И. О. Дунаевский, Р. М. Глиэр





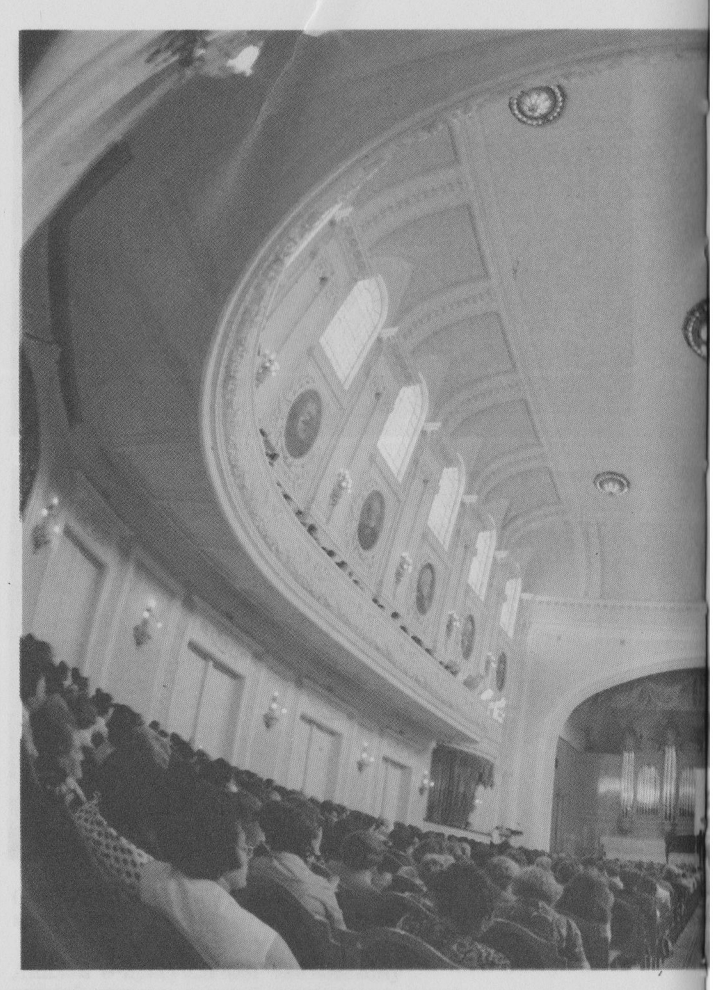
С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский,
март 1941 года

Диплом о присуждении Мясковскому
ученой степени доктора искусствоведения

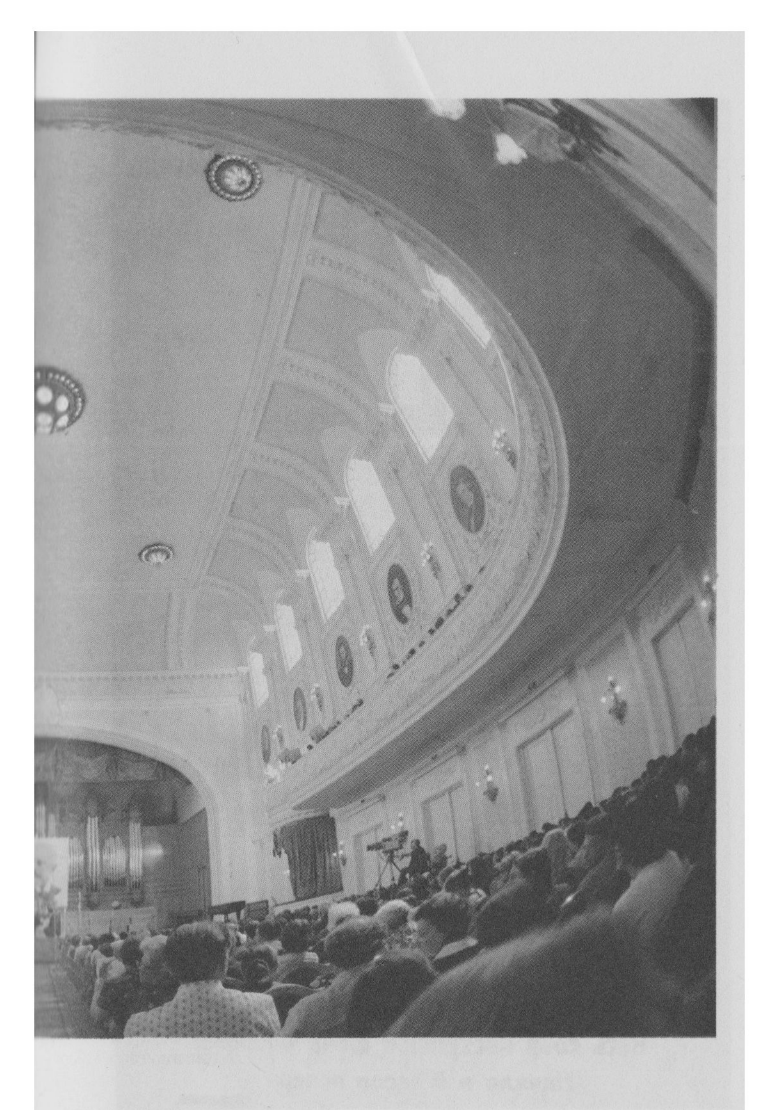


Ю. А. Шапорин, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Тбилиси, 24 мая 1942 года

Н. Я. Мясковский и С. Н. Кнушевицкий, 1944 год



Большой зал Московской консерватории



ноября 1942 года | ГОРОДСКОЙ ТЕАТР | ноября 1942 года

КОНЦЕРТ

Посвященный 25-й годовщине Великой Октябрьской Социалистической революции

На тему: **„ГЕРОИЗМ РУССКОГО НАРОДА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ“**

ИСПОЛНИТЕЛИ:

ДУХОВОЙ ОРКЕСТР

дирижер—И. В. ПЕТРОВ

Вступительное слово—профессор Г. А. ДЕБОРИН

ПРОГРАММА

Лауреат Сталинской премии
Д. Д. ШОСТАКОВИЧ—7-я симфония (1-я часть)
Инструментовал для духового оркестра И. В. Петров

Лауреат Сталинской премии
Н. Я. МЯСКОВСКИЙ—Увертюра для духового оркестра

С. С. ПРОКОФЬЕВ—„Вставайте, люди русские!“
Инструментовал для духового оркестра И. В. Петров

М. И. ГЛИНКА—Увертюра к опере „Иван Сусанин“

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ—Торжественная увертюра „1812 год“

Весь сбор поступит в фонд обороны

Начало в 9 часов вечера

Дирекция.



И. В. Петров — начальник Высшего училища военных дирижеров, главный дирижер Советской Армии

Афиша концерта на тему: «Героизм русского народа в Отечественной войне», состоявшегося в Уфе в 1942 году

ТРИ РУССКИХ КАНТАТЫ

1. Н. Я. МЯСКОВСКИЙ.

Кантата «КИРОВ С НАМИ»
(слова из одноименной поэмы Н. Тихонова)
(1943 год)
В 4 частях. Исполняется в 1-й раз.

2. П. И. ЧАЙКОВСКИЙ.

Кантата «МОСКВА»
(слова А. Майкова)
(1883 год)
В 6 частях.

3. А. К. ГЛАЗУНОВ.

«Торжественная кантата»
(слова Виктора Крылова)
(1896 год).
В 7 частях. Исполняется в 1-й раз.

ИСПОЛНИТЕЛИ:

БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР И ОБ'ЕДИНЕННЫЙ ХОР ВСЕСОЮЗНОГО РАДИОКОМИТЕТА

Дирижер — Алексей Ковалев.
Гл. хормейстер И. М. Кувыкин.
Хормейстеры: К. И. Сахаров.
С. И. Сахаров.

СОЛИСТЫ: Засл. арт. Республики

Л. И. Легостаева.
И. П. Александрийская.
Н. А. Казанцева.
Т. Ф. Янко.

Г. А. Абрамов.
Д. В. Демьянов.
В. П. Захаров.
П. Д. Малютенко.

Концертмейстер В. М. Ард.

2

Программа концерта «Три русские кантаты», когда впервые прозвучала кантата «Киров с нами» Н. Я. Мясковского, 25 сентября 1943 года

В поисках классической простоты

17-я симфония была начата в том же октябре 1936 года, когда впервые прозвучала 16-я. Концепция произведения сложилась не сразу, и Николай Яковлевич какое-то время продвигался вперед без четкого плана, отдавшись на волю своему творческому порыву. Сделав «стенографические», только ему понятные записи первых частей, Николай Яковлевич все еще не был уверен, что будет продолжать работу. В перерыве между частями симфонии он сочинял песни на слова прогрессивного иранского поэта А. Лахути, обосновавшегося в СССР и ставшего одним из зачинателей советской таджикской поэзии. Закончена симфония была в феврале 1937 года, а в июне, несмотря на экзаменационный период в консерватории, инструментована. В декабре того же года симфония впервые прозвучала в Москве под управлением А. В. Гаука, после чего вскоре в «Советском искусстве» появилась рецензия Г. Г. Нейгауза.

«По своему мастерству эта симфония,— писал Нейгауз,— своего рода совершенство. Никогда еще Мясковский не достигал такой ясности и простоты (преодоления сложности) изложения; сложнейшая контрапунктическая ткань некоторых частей представлется как некий разнообразный пейзаж, видимый с высокой горы,— все его богатые, красивые и интересные детали образуют одно неразрывное гармоническое целое».

Сравнивая симфонию с картинами крупнейших художников, где прекрасно не только целое, но и отдельные, тщательно выписанные детали, Нейгауз воздавал должное мастерству композитора, которое, по его словам, делало Мясковского «одним из наиболее выдающихся русских симфонистов».

17-я симфония, как, впрочем, и следующие три, уступает 16-й по широте охвата жизненных явле-

ний. Не претендуя на «глобальность», на особую героику, она углубленно сосредоточена на одной теме, которую сам композитор определил как отражение процесса «раскрытия и расцвета личности в переживаемую нами великую эпоху». В соответствии с этим через всю музыкальную ткань произведения в различных видоизменениях проходит вдохновенная, необыкновенно широкая лирическая мелодия. Она появляется уже во вступлении к первой части и, продолжая развиваться, контрастирует с взволнованно-стремительной другой темой, благодаря чему музыка достигает (в коде) сильной эмоциональной кульминации.

Во второй, медленной части, где господствуют созерцательные настроения, лишь изредка прерываемые эпизодами напряжения, также появляется (у солирующих альтов) эта лирическая тема.

Третья часть — скерцо — целиком создана в народном духе, с песнями, шуткой и плясками. Но лирическая тема вступления, правда в сильно преображенном виде, напоминает о себе и здесь, в среднем эпизоде (в звучании трубы и валторн).

Финал, как логическое завершение всего предыдущего, очень активный, светлый, жизнерадостный. Лишь в одном из эпизодов слышны звуки «несколько скованного», по словам Мясковского, марша. «Словно ищет возврата к тревожным настроениям первой части»,— заметил он. Но основной мотив в конце концов побеждает, вытесняет все сумрачное, чтобы, как написал Мясковский в пояснении, «прозвучать в конце симфонии возгласом победы и торжества».

Несмотря на большую контрастность частей, несмотря на то, что сочинялась симфония вначале, как уже говорилось, без определенного плана, произведение отмечено большим единством мысли и совершенством формы. Впрочем, иначе и быть не могло у такого мастера, как Мясковский, достигшего высочайшего искусства в построении сонатно-симфонического цикла.

17-я симфония продолжает и развивает лирическую линию творчества Мясковского, для которой характерны чистота интонаций, изящная простота и

мягкая изысканность оркестровых красок. Вязкости фактуры, столь характерной для ранних произведений Мясковского, здесь нет и следа. Партитура местами прозрачна, как тонкое кружево. Опираясь, конечно, и здесь на классические традиции, идущие от лучезарного симфонизма Глинки через творчество мастеров «Могучей кучки», Мясковский создал светлое, оптимистическое произведение, которое незаслуженно осталось лишь красивой страницей в творческой биографии композитора. Несмотря на высокую оценку такого музыканта, как Нейгауз, и его деликатно высказанное в виде «просьбы одного из слушателей» пожелание, чтобы это произведение звучало почаще, симфония исполнялась всего несколько раз.

18-я симфония проще, скромнее по замыслу. Это праздничная, светлая музыка русского песенно-танцевального склада, которая свидетельствует, как отметил Г. Н. Хубов, об упорном стремлении композитора найти «классическую простоту и ясность музыкального выражения, о стремлении к народности, массовости симфонического языка». Некоторые темы симфонии, широкие, напевные, Мясковский сам называл песнями без слов. Причем в ходе развития они не претерпевают особых изменений, не драматизируются, что обычно происходит в симфониях Мясковского, а сохраняют преимущественно свой первоначальный характер. Вокально-песенным началом отмечены все три части симфонии — и медленная средняя, и крайние, написанные в быстром движении. Даже в финале, где музыка приобретает плясовой характер, сохраняется большая напевность мелодий.

В то же время в симфонии недостаточно проявились индивидуальные черты стиля Мясковского — драматическая взволнованность, напряженность. И, как отметил Хубов, здесь «не хватает глубины и значительности философских мыслей». Поэтому в сравнении с другими лучшими сочинениями Николая Яковлевича симфония эта проигрывает, несмотря на то что написана с неизменно присущим композитору мастерством и с большим художественным вкусом.

Сочинялась симфония (даже для Мясковского) непостижимо быстро: клавир занял всего три недели. То была дивная летняя пора — конец июля — начало августа, когда спокойная жизнь на Николиной горе и постоянное общение с природой повышали обычно творческую и физическую активность Николая Яковлевича. Пробуждаясь рано, он успевал до утреннего кофе пройтись по лесу, доказательством чего служили грибы, извлекавшиеся по возвращении из карманов светлой летней куртки, что совсем не приводило в восторг Валентину Яковлевну, следившую за гардеробом брата. Потом он закрывался в комнате и работал до обеда, успевая иногда так много сделать, что остальную часть дня уже позволял себе проводить в беседах с Ламмом и Шебалиным, жившим по соседству. Музыкальные фразы на бумагу наносились легко, причем Николай Яковлевич всегда обращал большое внимание на красоту графического изображения нотной записи.

Всего лишь одна неделя сентября 1937 года ушла на оркестровку симфонии. И 1 октября (обогнав 17-ю) 18-я симфония, писавшаяся к XX годовщине Октябрьской революции, была исполнена в Москве А. В. Гауком. После этого ее много играли в других городах Союза, а через год, в дни декады советской музыки в Москве, 18-я симфония прозвучала в исполнении военно-духового оркестра.

Приглашенный на концерт в воинскую часть, Николай Яковлевич остался так доволен этим исполнением и новым оркестровым оформлением своей симфонии, сделанным руководителем оркестра — военным дирижером Иваном Васильевичем Петровым, что следующую симфонию решил написать специально для духового оркестра. С коллективом военных музыкантов и их руководителем у Мясковского установились тесные контакты. Николай Яковлевич часто приезжал на их репетиции, советовал, как лучше исполнять то или иное произведение русской классики, в частности, он очень помог в разучивании сочинений Чайковского. Нередко, к удовольствию солдат и офицеров, заполнявших зал, Мясковский присутствовал на концертах,

восхищаясь мастерством оркестрантов. Знакомство с И. В. Петровым — позже начальником Высшего училища военных дирижеров, главным дирижером Советской армии — переросло очень скоро в большую сердечную дружбу, узы которой не слабели до последних дней жизни композитора.

Не откладывая исполнения задуманного, Мясковский в первые же две недели после памятного концерта в воинской части сделал наброски всех четырех частей 19-й симфонии. А затем, руководствуясь учебником инструментовки Н. П. Иванова-Радкевича, принялся сам писать партитуру для духового оркестра. Некоторый опыт у Мясковского уже был в связи с сочинением маршей, но все же он часто советовался с Петровым, уточнял исполнительские возможности отдельных инструментов, интересовался впечатлением от того или иного сочиненного эпизода и совершенно безжалостно вымарывал целые страницы уже совсем готовой партитуры, если им обоим что-то казалось растянутым или неудачным.

«...Каждый вечер мы встречались, и я удивлялся, как много музыки мог сочинять Николай Яковлевич за одни сутки»,— вспоминал Петров, рассказывая о создании симфонии.

В течение января 1939 года 19-я симфония была сочинена и оркестрована. Ее исполнение военным оркестром (под управлениеим И. В. Петрова) было приурочено к XXI годовщине Советской Армии: 15 февраля она прозвучала по радио, 18 февраля — в клубе красноармейской части, а 22 февраля — в Большом зале Московской государственной консерватории.

«Симфония ясна, не перегружена, выдержана по стилю, напевна, светла и здорова по мироощущению»,— так охарактеризовал ее сам автор. Музыка крайних частей напористая, волевая, стремительная. Вторая часть написана в виде симфонизированного вальса, третья — содержит философские раздумья. В целом сочинение — очень русское, динамичное, жизнеутверждающее, родственное 18-й симфонии по настроению, но богаче ее по образному строю.

Мясковский — первый из советских композиторов, создавший симфонию для духового оркестра, писал: «Вполне достигнутой свою задачу я буду считать, если мой симфонический опыт возбудит в музыкальных бойцах нашей доблестной Красной Армии большой интерес к серьезной музыке, вместе с тем будет способствовать повышению квалификации советских духовых оркестров и, наконец, вызовет в наших композиторах желание более широко последовать моему примеру».

Контакты Мясковского с военными музыкантами и его 19-я симфония имели колоссальное значение для развития военной музыки в нашей стране. Исполнители старались повысить свое мастерство, а композиторы, как отмечал Петров, сочинявшие ранее для духового оркестра небольшие пьесы, следуя примеру Мясковского, стали обращаться к крупным формам. Одна за другой начали появляться новые симфонии.

19-я симфония Мясковского вошла в репертуар всех наших военных оркестров.

К созданию следующей симфонии Мясковский приступил лишь через год. Но ошибкой было бы думать, что это время он творчески отдыхал, ограничив себя консерваторскими, издательскими и прочими делами. За этот год были внесены существенные изменения в партитуру скрипичного концерта, сочиненного в 1938 году, радикально переработана по просьбе Нейгауза 3-я фортепианная соната, что привело к ее просветлению и смягчению в ней той самоуглубленности, которая была так характерна для музыки Мясковского раннего периода.

Напомним, что 3-я соната была написана в 1920 году и исполнялась С. Е. Фейнбергом, а новая редакция ее прозвучала в концерте Г. Г. Нейгауза в ноябре 1940 года.

Четырехручное переложение 19-й симфонии и исправление ламмовского восьмиручного также были сделаны за этот год. А кроме того, сочинены два великолепных струнных квартета, три песни полярников для голоса с фортепиано и по заказу Радиокомитета — «Приветственная увертюра» для большого симфонического оркестра. Поистине достойны удив-

ления быстрота творческой мысли, трудолюбие композитора, его умение работать сразу над несколькими произведениями, не утрачивая интереса к старым, удерживая их сложные композиции в голове и напряженно выискивая все новые варианты для их совершенствования. Причем Мясковский не пользовался ничьей помощью, все делал сам, включая и переписку нот.

Скрипичный концерт, посвященный Д. Ойстраху,— первое сочинение Мясковского в жанре концерта. Появление его было вызвано, очевидно, не только желанием композитора попробовать свои силы и в этой области музыкального творчества, но и значительным ростом мастерства наших исполнителей. Успехи Ойстраха на концертной эстраде, его вдохновенная игра, естественно, побуждали к созданию новых пьес. Приступая к работе, Николай Яковлевич проштудировал многие классические образцы, в частности концерты Бетховена и Чайковского, пересмотрел оба концерта Прокофьева. Ему хотелось создать произведение большого плана, где бы широкий симфонизм сочетался с блеском сольной партии. Поэтому в монументальной первой части значительное место отведено каденции, которая даже после некоторых сокращений, сделанных автором по совету Ойстраха, осталась достаточно обширной и представляет собой виртуозную разработку всех тем этой части.

По характеру музыкальных образов скрипичный концерт близок к симфониям, созданным в эти годы. Та же широта мелодий, патетическая взволнованность, ясность. Лирически-спокойная вторая, медленная часть полна светлых раздумий. Финал песенно-танцевального склада (одна из тем его написана в ритме вальса).

Ойстрах, разучивая произведение, писал Мясковскому: «В настоящее время увлечение мое концертом так сильно, что, кроме него, ничего не играю». Исполнил он его впервые в Москве 10 января 1939 года, когда композитор уже напряженно работал над 19-й симфонией.

Впоследствии концерт еще много раз звучал в исполнении Ойстраха и других скрипачей, в частно-

сти Д. М. Цыганова. Но, к сожалению, широко популярным это произведение не стало, несмотря на красоту, благородство музыки и успешно решенные виртуозно-технические задачи.

Вплотную к симфониям и скрипичному концерту примыкают и два квартета Мясковского — 5-й и 6-й. Здесь следует сказать, что после симфонии Николай Яковлевич, пожалуй, более всего любил жанр квартета. И вклад композитора в этой области весьма значителен — и не только потому, что им написано тринадцать квартетов. Уже первые четыре квартета, объединенные в цикл, сыграли большую роль в пробуждении интереса у советских композиторов к камерно-инструментальной музыке, интереса, который одно время совсем было угас. Д. Б. Кабалевский, например, считает, что именно выход из печати в 1934 году и последующее исполнение всего цикла первых квартетов Мясковского следует рассматривать как тот переломный момент, с которого началось постепенное, но вскоре набравшее силу развитие советской квартетной музыки.

Однако ранние квартеты Мясковского, при всех их достоинствах, лишь первые опыты композитора в жанре, куда он переносил некоторые свои излюбленные приемы оркестрового письма. В 5-м и 6-м квартетах Мясковский постарался уже избежать этого, что очень благотворно сказалось на стиле произведений. Высокое полифоническое мастерство, чистота голосоведения даже при очень сложном гармоническом рисунке, стройность концепции и красота вдохновенных мелодий, пронизанных чертами русской народной песенности,— все это ставит названные квартеты Мясковского в один ряд с квартетами Бородина, Чайковского, но более всего, конечно, Танеева. Того мудрого Танеева, который непостижимо быстро превратившись из ученика Чайковского в его наставника, писал Петру Ильичу, что русскому композитору «нельзя забывать о существовании русских песен», и если «русский оттенок в творчестве русских композиторов не достиг полного и законченного развития», то «он со временем разовьется»; что «контрапунктические „хитрости“, так же как и гармонические, перестают быть тако-

выми, как только ими вполне овладеешь, и могут служить для целей вполне художественных», не мешая музыке «быть привлекательной для слушателей»; и что, наконец, «прочно только то, что корнями своими гнездится в народе».

В квартетах Мясковского есть и контрапунктические и гармонические «хитрости», но они не ощущаются слушателем. Воспринимается музыка с неослабевающим интересом. Кроме того, поставив перед собой колористические задачи, Мясковский, используя в общем хорошо известные приемы, создал произведения с необыкновенно яркой, своеобразной звучностью.

Глубина, зрелость, законченность характеризуют и лермонтовские романсы Мясковского. В отличие от ранних романсов на слова З. Гиппиус и К. Бальмонта с их усложненной музыкальной речью и трудными для интонирования мелодическими оборотами, в отличие от блоковских романсов, где можно говорить скорее о декламационности вокальной партии, чем о ее напевности, романсы на слова Лермонтова очень вокальны и распевны. Сравнивая их со всеми предыдущими сочинениями, созданными Мясковским в этом жанре, очень легко (пожалуй, даже легче, чем в симфонической музыке) проследить творческую эволюцию композитора от нервной, напряженной самоуглубленности к ясности и глубине чувств, к той «гениальной простоте», которая свидетельствует о высоком мастерстве и мудрости художника.

После создания в 1925 году вокального цикла «Венок поблекший» на слова А. Дельвига Мясковский десять лет ничего не писал в этом жанре. Но обратившись в конце декабря 1935 года к лирике Лермонтова, за один следующий месяц написал все двенадцать романсов. Эти сочинения привлекают большой искренностью, задушевностью и глубочайшим проникновением в поэзию Лермонтова. Музыка их так тесно связана с поэтическими образами, что, анализируя, например, романс «Ты идешь на поле битвы» — один из лучших в сборнике, В. А. Васина-Гроссман пишет: «Здесь нужно говорить даже не о связи, а о глубоком органическом единстве,

столь убедительном, что трудно представить себе существование другой мелодии на этот текст». Прелестные, изящные, написанные в легком танцевальном ритме романсы «Она поет» и «К портрету» заставляют вспомнить глинкинские музыкальные женские портреты, например в его романсе «Адели». Пленяет задушевностью «Казачья колыбельная песня» и глубоко волнует элегия «Выхожу один я на дорогу».

Лермонтовские романсы Мясковского охотно исполнялись многими певцами.

Большое распространение получили и фортепианные пьесы, написанные композитором в конце 30-х годов,— это «Десять очень легких пьесок», «Четыре пьесы в полифоническом роде» и «Простые вариации».

Осенью 1940 года должен был состояться очередной показ достижений советского музыкального искусства (начиная с 1936 года такие показы регулярно проводились в Москве). К этой 4-й декаде советской музыки Мясковский задумал написать новую — 20-ю симфонию. В мае были сочинены все три части симфонии. И когда следовало уже приступить к оркестровке, Николай Яковлевич вдруг отложил ее и за пять дней (!) набросал эскизы 21-й симфонии и тут же стал ее расцвечивать оркестровыми красками.

Начинается 21-я симфония поэтически-напевной свирельной темой вступления, излагаемой солирующим кларнетом. Плавная неторопливая мелодия, построенная на интонациях русских народных песен, сразу определяет национальный характер музыки. Воображение невольно рисует бескрайние просторы родной земли, озаренной лучами солнца.

С появлением второй темы вступления, динамичной, волевой (проводимой в струнной группе оркестра), характер музыки меняется. Начальная лирическая тема (подхваченная в басах виолончелями, контрабасами и фаготами) приобретает мужественно-эпические черты. Звучание оркестра становится гуще. И в это время в верхнем регистре у струнных и деревянных духовых возникает третья тема вступления, очень распевная, радостно-

оживленная, приподнятая. Ее стихающая на время, как бы умиротворенная звучность незаметно переходит в большой центральный раздел — сонатное аллегро, построенное на развитии и противопоставлении двух контрастных тем — главной и побочной.

Главная партия — волевая, собранная, импульсивная — излагается в начале опять же струнной группой, которой, кстати, сказать, композитор придал исключительно большое значение в оркестровке этой симфонии. Сравнительно быстрый темп, ритмическая напористость, яркие динамические нарастания с устремлением к верхнему регистру — вот отличительные черты светлого музыкального образа, создаваемого этой мелодией. Побочная партия, возникающая также в звучании струнной группы, полна лирического очарования. В основу связующей партии положена вторая, полная динамики тема вступления. Она вторгается и в экспозицию, и в разработку центрального раздела, объединяя всю музыкальную ткань и способствуя приданию ей светлого, мужественного характера. От эпизода к эпизоду в широкой разработке, начало которой возвещает краткая фраза солирующей трубы, идет это развитие и преображение тематического материала. В результате главная партия мужает, побочная — приобретает более светлую окраску.

Третий раздел симфонии — кода, мастерски построенная на темах вступления,— завершает сочинение по принципу трехчастной симметрии. Ее заключительные прозрачные звучания струнных и труб возвращают слушателя из мира лирически-сосредоточенных раздумий и глубоких человеческих чувств к тонкой пейзажной живописи начальных тактов.

Трудно рассказать о захватывающей, всепокоряющей силе образов симфонии. Можно отметить ряд особенностей этого произведения, указать на его небольшие размеры (длится симфония немногим больше 17 минут), предельную лаконичность формы, ясность языка и высочайшее полифоническое мастерство — просто диву даешься, с какой легкостью композитор переходит от сложного переплетения

многих голосов к свободно и широко льющейся мелодии. Но передать красоту и обаяние музыки невозможно, в полной мере с этим не справится и поэзия.

Поэтому счастлив тот, кому довелось хоть раз услышать 21-ю симфонию Мясковского — это великолепнейшее произведение, по праву вошедшее в золотой фонд русской симфонической музыки.

Игорь Бэлза так характеризует это произведение: «Замысел Двадцать первой симфонии неразрывно связан с образами родной земли, ее дивной красоты и необъятной шири. Но музыка симфонии выходит далеко за пределы лирически-созерцательных настроений, ибо произведение это согрето рожденными нашей действительностью чувствами радостной приподнятости, светлой оптимистичности, бодрости и мужества. Именно эти чувства, высказанные глубоко национальными средствами выразительности, звучат в Двадцать первой симфонии Мясковского, которая могла быть создана только русским музыкантом, живущим в советскую эпоху».

Исполненная 16 ноября 1940 года Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением А. В. Гаука 21-я симфония сразу покорила слушателей и затмила 20-ю, сыгранную 28 ноября Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио под управлением Н. С. Голованова.

«Первейший композитор России» (так Асафьев назвал Мясковского еще в 1926 году и пояснил: «Первейший — ибо серьезнейший») завоевывал все новые рубежи, и 4-я декада советской музыки в Москве ознаменовалась премьерами двух его новых симфонических произведений.

На подробном разборе 20-й симфонии, к оркестровке которой Николай Яковлевич приступил лишь после того, как инструментовал захватившую его 21-ю и сделал ее четырехручное переложение, вероятно, можно не останавливаться, так как по образному строю, идейному замыслу и драматургии это трехчастное сочинение очень близко к 17-й симфонии. Конечно, это не просто повторение уже достигнутого. Такой требовательный художник, как

Мясковский, никогда бы не позволил себе повторяться.

В 20-й, при всей ее общности с другими «светлыми» симфониями 30-х годов, есть, разумеется, новые черты, получившие затем развитие в последующих сочинениях, в частности в вершинной 27-й симфонии. Прежде всего это новая трактовка, новый характер лирических образов, которые приобретают мужественную окраску. В целом же музыка 20-й симфонии светлая, мажорная, даже с некоторым оттенком гимничности в средней части, а еще более в финале. Но при всех своих достоинствах она значительно уступает необычайно лаконичной, сразу же завоевавшей мировое признание следующей, 21-й.

15 марта 1941 года за 21-ю симфонию Мясковскому была присуждена Государственная премия первой степени. К тому времени композитор с честью носил уже звание заслуженного деятеля искусств РСФСР (1927), а в 1940 году ему была присвоена ученая степень доктора искусствоведения, вскоре последовали и другие награды и отличия.

В приветствии Союза советских композиторов, адресованном Мясковскому к его 60-летию, наряду с поздравлением с Государственной премией, в частности, говорилось: «Ваше имя давно уже вошло в историю русской музыки и является славой и гордостью нашей молодой советской музыкальной культуры».

Советские музыканты с полным основанием гордились тем, что в их среде жил и работал «единственный подлинный симфонист» (по словам Асафьева), который мог быть примером не только для своих соотечественников, но и для зарубежных коллег. Ибо когда на Западе в результате идейного кризиса, наступившего после первой мировой войны, увлечения мишурным блеском одной группы мастеров, погружения других в страшный мир болезненно-искаженных образов и общей утратой интереса к большим концепционным обобщениям, жанр симфонии все более и более приходил в упадок, Мясковский упорно совершенствовал и шаг

за шагом развивал этот сложнейший жанр, наполняя его новым жизненным содержанием.

Армия деятелей советской культуры росла и крепла год от года. Рядом с мастерами старшего поколения, неуклонно обогащавшими отечественное искусство, мужая, поднималась и молодая поросль. В довоенные годы уже многие молодые композиторы в полный голос заявили о себе. Имя А. И. Хачатуряна, например, стояло в том же первом списке награжденных Государственными премиями, где был назван Мясковский, как автор 21-й симфонии. Новые формы и большой размах приобретало творчество Прокофьева, получившее на родине свежие стимулы. Но среди композиторов того времени мало найдется таких, кто в той или иной мере не испытал бы воздействия сильной творческой личности Н. Я. Мясковского, не воспользовался его богатейшим опытом. Мясковским восхищались, у него учились.

21-я симфония Николая Яковлевича очень быстро получила широчайшее распространение не только на родине, но и во всем мире.

Час мужества

Чудовищная военная машина гитлеризма, искрошив государственные устройства многих стран Европы, поработив их народы и принудив работать на себя, 22 июня 1941 года обрушила удар невиданной силы на нашу страну. Орудийный шквал сметал все живое. Бомбы сыпались на города и села. Дым пожарищ стлался по земле. Фашистские полчища прорвались через государственную границу Советского Союза. Началась Великая Отечественная война.

Мясковский по возрасту и по состоянию здоровья не мог быть призван в армию, не мог стать в ряды защитников Родины, как сделали многие деятели культуры. Но с пристальным вниманием следил он за событиями на фронтах, очень огорчался нашими неудачами в первый период войны, но ни минуты не сомневался в окончательной победе. Даже год спустя, когда все еще приходили вести о продвижении вражеских полчищ в глубь страны, Мясковский записал: «...Мало утешительного, но духом не падаю». Он не допускал возможности поражения.

Первыми сочинениями композитора, родившимися в дни войны, были три боевые песни: строевая, полная мужественной решимости «Походная песня» (слова М. Исаковского) для двухголосного хора без сопровождения и две песни для голоса с фортепиано — «Боец молодой» (слова М. Светлова) и «Боевой приказ» (слова В. Винникова).

Вслед за песнями появились два марша для духового оркестра — «Героический» и «Веселый». Когда композитор оркестровал эти сочинения, бомбы падали совсем близко от его дома, но он не прекращал работы, понимая надобность в такой музыке, способной поднять настроение бойцов.

В августе 1941 года Мясковскому пришлось покинуть Москву. По решению Советского прави-

тельства в глубь страны эвакуировались дети, ученые и деятели культуры. С группой композиторов и профессоров Московской консерватории, среди которых были С. С. Прокофьев, Ю. А. Шапорин, Ан. Н. Александров, П. А. Ламм, А. Б. Гольденвейзер, С. Е. Фейнберг, А. А. Крейн, В. В. Нечаев с семьями и другие, Мясковский был эвакуирован на Северный Кавказ в столицу Кабардинской АССР город Нальчик. С этим же эшелоном прибыли туда артисты Московского Художественного театра во главе с В. И. Немировичем-Данченко, коллектив Малого театра, литераторы, в частности В. В. Вересаев, художник И. Э. Грабарь, архитекторы братья Веснины. Таким образом, в Нальчике очутилась большая часть видных представителей отечественной культуры.

Городские власти Нальчика, гостеприимно встретившие москвичей, Мясковскому и Ламму отвели комнату в доме отдыха «Главзолото». Сразу же, как только там поставили пианино, Мясковский утренние часы стал посвящать творчеству. Он сочинял 22-ю симфонию, которую вначале назвал «Симфония-баллада о Великой Отечественной войне». Позже композитор снял это название, как сделал в свое время и с 12-й («Колхозной»), считая, что музыка должна говорить сама за себя, но возможность подбора эпиграфов к отдельным частям он серьезно обдумывал.

22-я симфония состоит из трех частей, легко переходящих одна в другую и исполняемых без перерыва. Первая часть — это лирически взволнованное повествование о мирной жизни, в которую вдруг врывается тема войны. Грозное начало вторгается уже во вступление к первой части в виде суровой мерно восходящей мелодии, которая затем появляется и после экспозиции пластичных, певучих, возвышенных тем сонатного аллегро; возникает при переходе ко второй части симфонии — средний эпизод которой рисует картину вражеского нашествия; и наконец, звучит в коде финала. Таким образом, эта тема — образ войны — пронизывает всю музыкальную ткань симфонии. В первой части — как «предчувствие надвигающегося бедствия», да-

лее — как ощущение «прямой угрозы», а в конце — как «воспоминание о ней». Так разъяснил свой замысел сам Мясковский в одном из писем к Сараджеву.

Вторая часть, по словам композитора, могла бы иметь эпиграф «внимая ужасам войны». Помимо картины вражеского нашествия, решенной не изобразительными средствами, а путем драматического напряжения (подобно тому, как переданы ужас и душевное смятение в 10-й симфонии), она содержит еще образы скорби, печали и гнева. Простая тема в духе русской колыбельной, вплетенная в скорбные звучания музыки, невольно заставляет вспомнить медленную часть последней фортепианной сонаты Шопена, где потрясающее впечатление производит сочетание ритмов похоронного марша в низком регистре с нежным и трогательным колыбельным напевом.

Фанфарные трезвучия валторн знаменуют начало героического финала. Музыка волевая, напряженная, порой в маршеобразном ритме, связанная с идеей борьбы, дает картину зарождения и мужания той несокрушимой силы, которая, сметая препятствия, ведет к победе. Торжественно-величавые звуки доминируют над всем, подавляя пробивающуюся вновь тему войны. Мажорные фанфары на полном звучании оркестра завершают произведение. Для части финала эпиграфом, по мнению Николая Яковлевича, могли бы служить начальные слова одного из лучших романсов Танеева — «И дрогнули враги». Но только для части, ибо в конце есть еще победный гимн.

Партитура симфонии была уже готова 4 ноября 1941 года. Полная благородных человеческих чувств и неистребимой веры в конечное торжество правого дела (несмотря на то, что в ту пору наши войска все еще вынуждены были отступать), 22-я симфония Мясковского явилась первым крупным произведением советского композитора, отразившим тему войны и патриотического подъема. Широко известная 7-я симфония Шостаковича закончена была почти на два месяца позже (27 декабря), исполнена — также позже.

Когда с симфонией уже познакомились многие музыканты и слушатели, Николай Яковлевич написал И. В. Петрову, эвакуированному с оркестром в Башкирию: «Почему-то все считают, что на такую войну надо отзываться пушками и барабанами, между тем как в моем представлении это грандиозное и трагическое общественное явление, и конечно, на меня эта сторона гораздо больше действует, чем возможность изображения каких-то частных подвигов и т. д. Симфонию свою я писал так, как мог писать человек, чувствующий всю глубочайшую трагедию совершающегося и верящий в конечную победу правды своего народа. Вот тема моей симфонии, а не баталии».

Одновременно с 22-й симфонией Мясковский сочинял в Нальчике 7-й квартет, в котором, судя по ярким тематическим контрастам финала и ликующе-торжественной коде, также запечатлены мысли художника о войне и ее победном завершении. В медленной части квартета использован подлинный кабардинский напев, один из тех многочисленных народных напевов, с которыми Мясковский познакомился, очутившись на Северном Кавказе.

Стремясь лучше узнать незнакомый ранее народ, в среду которого его забросила судьба, Николай Яковлевич начал изучать кабардино-балкарское художественное творчество, и прежде всего, конечно, музыку. Вместе с Прокофьевым, который потом использовал некоторые местные национальные темы в своем 2-м струнном квартете, вместе с Ан. Александровым, чья опера «Бэла» также носит следы знакомства с музыкой Кавказа, Гольденвейзером и другими композиторами Мясковский слушал записи фольклорных экспедиций, пластинки, воспроизводящие выступления народных певцов и местного ансамбля песни и пляски, а также живое исполнение. Национальное своеобразие старинных нартских песен, кабардинских и балкарских мелодий побудило Николая Яковлевича тотчас же по окончании 22-й симфонии начать новую — 23-ю, которая в дневниковых записях композитора именуется «Кабардинской», а при издании получила название «Симфонии-сюиты».

В этом произведении нет оригинальных тем. Оно целиком построено на подлинных народных. Причем композитор, по его словам, подбирая мелодии песен, руководствовался лишь их характером, не обращая внимания ни на их национальную принадлежность, ни на время возникновения. Так, в первую часть симфонии вошли четыре кабардинские мелодии (из них одна сравнительно новая и одна современная). Во второй (лирической) части — все темы балкарские, а в финале есть и те и другие. Всего в симфонии использовано десять подлинных народных мелодий. Искусно подобранные композитором, они мастерски сплетены в красивую музыкальную ткань. Там есть героические, скорбные, любовные, шуточные, застольные песни, есть мелодии танцевальные, в частности лезгинка. Следуя традициям русских классиков, Мясковский очень бережно обращался с фольклорным материалом, стараясь сохранить самобытные национальные черты даже в процессе разработки.

«Первое изложение всех тем я давал или вполне фольклорное, когда в теме бывал подголосок, т. е. намек на гармонию, или такое, которое подчеркивало интонационно-ладовый склад песен, если она бывала одноголосной... Все, кто слышал, в том числе кабардинцы, утверждают, что мне очень удалось схватить лады и нигде не исказить интонацию...» — не без гордости сообщал Николай Яковлевич в письме к А. А. Иконникову.

23-я симфония — трехчастная. Подобно рапсодическому запеву, в начале первой части в низком регистре у струнных звучит архаическая мелодия древненартской песни, повествующей о трагической судьбе героев эпоса. Эта же тема и завершает первую часть, обрамляя Allegro, построенное на мелодиях современной маршеобразной героической песни, умеренно-быстрого кабардинского танца и старинной песни с весьма колоритной орнаментикой.

На сопоставлении печальной и двух ярких и светлых по колориту любовных песен построена задушевная лирическая вторая часть. Основой же блестящего, стремительного финала служит кабар-

динская лезгинка «Исламбей», перемежающаяся эпизодами, где использованы мелодии старинной шуточной песни и песни застольного характера.

Работа над симфонией была в разгаре, когда очень тревожные вести начали приходить с фронта: гитлеровцы, рвавшиеся к нефти, приблизились к Северному Кавказу. Деятелей отечественной культуры решено было обезопасить за грядой Кавказских гор. Мясковский с группой москвичей должен был переехать в столицу Грузии — Тбилиси. Но перед отъездом Николай Яковлевич все же успел показать в Нальчике свою «Симфонию-сюиту», исполненную на двух роялях. В письме к Иконникову он писал, что представители Кабардино-Балкарии были очень тронуты первой и особенно второй частью и утверждали, что финал будет для них «великолепной пляской». Оркестровку этого сочинения Мясковский завершал уже в Тбилиси.

Музыканты Грузии с большим вниманием отнеслись к Николаю Яковлевичу. Композиторы знакомили его с образцами народной музыки, показывали свои сочинения, советовались, интересовались его творчеством. По инициативе А. М. Баланчивадзе Николай Яковлевич стал консультировать некоторых студентов Тбилисской консерватории, а когда был организован конкурс на лучшую оборонную песню и марш, Мясковский вошел в жюри.

12 января 1942 года в Тбилиси под управлением А. Л. Стасевича впервые прозвучала 22-я симфония и, как с радостью сообщал Николай Яковлевич Держановскому в Москву, «имела даже единодушный успех». Там же впервые был сыгран его 7-й квартет, для чего подыскали четырех исполнителей, так как постоянного ансамбля в то время в Тбилиси не было.

По сравнению с Нальчиком жизнь в столице Грузии была более насыщенной и интересной. Там, например, состоялась, несмотря на войну, выставка художественных полотен Игоря Грабаря. Довольно часто устраивались концерты, которые Николай Яковлевич посещал с большим удовольствием. В Тбилиси было проведено и очередное заседание Комитета по присуждению Государственных пре-

мий. Все это отнимало много времени у Николая Яковлевича, и поэтому в первые месяцы он сочинял мало. Зима была трудная, на редкость холодная и для Грузии. 22 марта Николай Яковлевич писал Держановскому: «Сегодня опять везде лежит снег!»

Наступление погожих дней вернуло Мясковского к творчеству. Причем потянуло его после длительного перерыва к фортепианной музыке. Очень быстро родилась отмеченная русскими народными интонациями трехчастная сонатина, вскоре исполненная в Ереване по радио А. Долуханяном. Вслед за ней появилось сочинение, о котором композитор сказал, что оно — «вроде сонаты», и назвал его «Песня и рапсодия» для фортепиано. Это сочинение также отмечено чертами русской народной песенности. Первая его часть — «Песня» — яркий образец инструментальной кантилены, подаваемой весьма разнообразно и с большой изобретательностью приемов. Следующая за ней «Рапсодия» полна острых ритмов и временами напоминает токкату, хотя в этой части в отдельных эпизодах льется певучая мелодия. «Песня-рапсодия» впервые прозвучала в Тбилиси в исполнении пианистки В. Куфтиной (Стешенко), но уже после отъезда композитора.

В Грузии Мясковский сочинил еще 8-й квартет и «Драматическую увертюру» для духового оркестра. Квартет — трехчастный, без скерцо. Средняя часть — русского песенного характера. В основу ее положена простая, короткая мелодия, которая разрабатывается в виде вариаций и подается каждый раз с новым сопровождением. Крайние разделы быстрые и напряженные. В первой части ощущаются глубокие и далеко не веселые раздумья. Финал, хотя и начинается в маршеобразном движении, очень драматичен, а в коде даже чувствуется некоторая боль и тоска.

Если вспомнить, что в это время фашистские войска уже вышли к Волге, шла битва за Сталинград, а город на Неве задыхался в тисках гитлеровского кольца, станут вполне понятны чувства художника, тяжело переживавшего судьбу Родины. Произведения многих мастеров советской культуры в ту пору были полны горечи и скорби.

8-й квартет впервые прозвучал лишь год спустя в Москве (21 марта 1943 года) в исполнении квартета имени Бетховена.

Параллельно с квартетом Мясковский создавал «Драматическую увертюру» для духового оркестра. Проведя с помощью Сараджева окончательную шлифовку оркестровки, Николай Яковлевич, верный своим старым симпатиям, отправил увертюру Петрову в Башкирию в город Белебей. «Спасибо Вам, что Вы еще раз даете крупное сочинение для нас, „духовиков“»,— писал Иван Васильевич, глубоко обрадованный получением нот от Мясковского, которому он жаловался, что на тему об Отечественной войне советские композиторы пока мало пишут, а для их оркестра — «так просто ничего».

1 ноября 1942 года в тематическом концерте «Героизм русского народа в отечественной музыке», организованном Петровым, «Драматическая увертюра» Мясковского была впервые исполнена. В тот же вечер прозвучали увертюра к опере Глинки «Иван Сусанин», увертюра Чайковского «1812 год», а также «Вставайте, люди русские» Прокофьева (из музыки к кинофильму «Александр Невский») и первая часть 7-й симфонии Шостаковича, аранжированные Петровым.

Николай Яковлевич в это время был уже в Средней Азии. Подчинившись новому решению правительства, согласно которому эвакуированные из Москвы деятели культуры должны были переехать еще дальше в глубь страны, Мясковский 31 августа покинул Тбилиси, несмотря на уговоры остаться и предложение войти в состав профессуры Тбилисской и Ереванской консерваторий. Путешествие из Тбилиси во Фрунзе заняло три недели. Опасаясь на горных перевалах попасть под бомбы гитлеровской авиации, окружным путем через Ереван они добирались до Баку. После трехдневного ожидания на пристани морем через Каспий их перевезли в Красноводск. Стояла изнуряющая жара. Но москвичам в ожидании вагонов пришлось провести еще трое суток под открытым небом, расположившись на раскаленном песке вблизи железнодорожного полотна. Далее шел утомительный девяти-

дневный путь в столицу Киргизии — Фрунзе. Эшелон двигался не быстрее верблюжьего каравана, а кругом — пески, без воды, без зелени.

Но самое печальное было в том, что во Фрунзе, несмотря на указание из Москвы, городские власти не приготовились к встрече прибывших мастеров, и еще неделю измученным путешественникам пришлось оставаться в вагоне, пока их начали расселять по разным местам. Группе в двадцать человек был предоставлен трехкомнатный домик Республиканской кинохроники. Там разместились П. А. Ламм, Ан. Н. Александров, С. Е. Фейнберг, В. В. Нечаев, скрипач Е. М. Гузиков и режиссер С. А. Малявин с семьями. Мясковскому отвели в гостинице на первом этаже крошечный номер без всяких удобств. Он был так мал, что никакого инструмента нельзя было там поставить. А семью его, сильно пополнившуюся (еще в Тбилиси «под крылышко» Николая Яковлевича приехали вырвавшаяся из ленинградской блокады сестра Евгения Яковлевна с сыном и эвакуированная из захваченного врагом Ставрополя племянница — дочь Валентины Яковлевны), поселили отдельно. Николай Яковлевич должен был ходить к ним хотя бы один раз в день, чтобы обедать.

Мясковский и его коллеги теперь с грустью вспоминали те условия жизни, какие им были предоставлены в Тбилиси и в Нальчике, но никто не унывал. По единодушному мнению людей, окружавших тогда Мясковского, его всегда спокойный, бодрый вид, подтянутость и добродушные реплики даже в критические моменты действовали целительно на всех, помогали держаться. Как праздник воспринимался приход Николая Яковлевича в домик кинохроники, где почти не было мебели и в зависимости от времени суток на чемоданах сидели или укладывались спать. Внимательно следил Мясковский за положением на фронтах и всегда приносил друзьям свежие вести, умел отлично оценить фронтовую обстановку и нередко высказывал прогнозы, которые целиком оправдывались.

Мясковский живо интересовался судьбой музыкантов, которые были эвакуированы в другие города, писал письма, слал телеграммы, разыскивая то

одного, то другого. Находясь сам в тяжелых условиях, он энергично хлопотал за других. Обеспокоенный тяжелым материальным положением большинства москвичей во Фрунзе, он писал об этом в Москву в Комитет по делам искусств, добиваясь для многих композиторов заказов, договоров и высылки денег.

«Если бы не поддержка Правительства СССР, которое интересуется нашими работами, пришлось бы туго»,— вспоминал Николай Яковлевич.

Тяжелым ударом для Мясковского было (дошедшее до него с опозданием) известие о смерти Держановского, скончавшегося 19 сентября 1942 года под Москвой. Николай Яковлевич писал Е. В. Копосовой-Держановской, что «глубоко расстроен и вышел из равновесия», узнав об этом несчастье. «Ведь со смертью Вл. Вл. ушла целая полоса, б[ыть] м[ожет] наиболее яркая и во всяком случае самая плодовитая, из нашей жизни».

Трудно даже себе представить, как в подобной обстановке можно было заниматься творчеством, но Мясковский сочинял. С. А. Малявин вспоминал, что, проходя мимо гостиницы по нескольку раз в день, он неизменно видел через окно Николая Яковлевича за маленьким письменным столом, склонившегося над листами нот. Когда они с Ламмом заходили, чтобы пригласить Мясковского на прогулку, композитор с трудом отрывался от работы. Без инструмента, имея лишь возможность два раза в неделю присесть к чужому пианино, чтобы проверить звучание написанного, Мясковский сочинял монументальную героико-патриотическую поэму-кантату «Киров с нами».

Покоренный удивительными стихами Николая Тихонова, Мясковский еще в Тбилиси наметил план произведения и сделал его наброски. В поэме Тихонова, который почти все 900 дней блокады оставался в осажденном Ленинграде, поставив лиру свою на службу Родине, великолепно сочетается повествование о героическом подвиге защитников Ленинграда с образом пламенного трибуна и воина Сергея Мироновича Кирова, отдавшего много сил процветанию города на Неве. Картины «железных ночей»

будоражили воображение композитора. Чеканный стих не оставлял его в покое.

Во Фрунзе Мясковский продолжал начатое. Работа протекала в крайнем напряжении. Он писал Прокофьеву в Алма-Ату: «Я имел несчастье соблазниться кантатной темой и теперь расплачиваюсь — это мучительная работа, да еще в мои годы... Когда все кончу, ума не приложу. Завидую Вашему пианино в номере».

Напряжение вызывалось еще и тем, что композитор работал в малопривычном для него жанре. «Все эти хоры, солисты, фактура оркестра, боже, до чего это трудно!» — жаловался он Сергею Сергеевичу. Ведь после 6-й симфонии Мясковский ничего не сочинял для хора и оркестра. А тут еще захотелось включить и сольные партии.

Кантата «Киров с нами» написана для двух солистов (меццо-сопрано и баритон), смешанного хора и симфонического оркестра и состоит из вступления и четырех больших номеров. Уже в коротком оркестровом вступлении характерный маршевый ритм намечает собирательный образ, в котором по замыслу композитора объединились черты героических защитников Ленинграда и яркая характеристика человека, имя которого превратилось в символ несокрушимой стойкости великого города. Сурово и напряженно звучит оркестр, а приглушенный хор создает ощущение тревожного ожидания в осажденном городе:

Домов затемненных громады
В зловещем подобии сна...

Но звуки артиллерийского обстрела прорезают тишину:

И бомбы свистят над Невою,
Огнем обжигая мосты.

Взбудораженный город поднимается на защиту, идет бой.

Едва стихают звуки батального эпизода, снова вырисовывается в оркестре маршевая поступь, а хор ведет свой рассказ:

Под грохот полночных снарядов
В полночный воздушный налет
В железных ночах Ленинграда
По городу Киров идет.

Теплым чувством, с каким ленинградцы всегда вспоминают светлый образ Кирова, окрашено и музыкальное повествование о нем. В свободном чередовании солирующего меццо-сопрано и хора идет повествование о встрече Кирова с молодым часовым моряком-балтийцем, на бескозырке которого он прочитал свое имя.

В тексте и музыке второй части кантаты обрисован «суровый как крепость завод», который никогда не отдыхает, а днем и ночью кует оружие для победы. Мужественно и в то же время с задушевной лиричностью звучит солирующий баритон — голос старого рабочего, который заверяет:

Такого вовеки не будет
На невском святом берегу,

чтобы врагу сдались русские люди. Преисполненный чувством гордости за свой прославленный завод, сыгравший, как мы знаем, немалую роль в революционных событиях 1917 года, старый путиловец говорит от имени своих товарищей:

Мы выкуем фронту обновы,
Мы вражье кольцо разорвем.
Недаром завод наш суровый
Мы Кировским гордо зовем.

И чтобы подчеркнуть значение двух завершающих строк, которые дополняют новым штрихом центральный образ кантаты, композитор усиливает их яркой вспышкой мажорного звучания всего оркестра.

В начале третьей части опять слышна твердая поступь вождя ленинградцев, и хор поет о «железных ночах». Но затем музыка от суровых и тревожных дней блокады переносит нас к недалекому мирному прошлому, когда живого Кирова встречали на улицах города. В переплетении партий двух солистов, хора и оркестра рисуется образ человека с сердцем «железным и нежным».

Любил он громады громад.
Любовью последней, большою —
Большой трудовой Ленинград.

В финале отражена широкая гамма чувств — от тревожной взволнованности людей, готовящихся к

атаке, через усиление гнева и нарастание боевого подъема к победной торжественности.

И танки с оснеженной пашни
Уходят тяжелые в бой.
«За Родину» — надпись на башне,
И «Киров» — на башне другой.

Мощное, светлое звучание оркестра и хора, который поет о том, что «Кирова грозное имя полки ленинградцев ведет», завершает кантату. В этом произведении великолепно переданы трагические события войны, верность ленинградцев памяти Кирова, их несокрушимое мужество и безграничная любовь к Родине, сделавшая невозможное возможным.

Исполненная впервые в Москве по радио 25 сентября 1943 года поэма-кантата «Киров с нами» Мясковского до сих пор неизменно звучит по радио в дни памяти Кирова. В рецензии после первого концертного исполнения кантаты в Москве в том же 1943 году А. А. Иконников писал: «Логичность развития музыки, симфоничность ее, простота, эмоциональная убедительность и мастерство вокально-хоровых партий в соединении с суровым колоритом инструментовки, наконец, глубокая трактовка текста поэмы — характерные черты новой работы Н. Мясковского. Кантата „Киров с нами“ — яркое произведение русского искусства эпохи Великой Отечественной войны».

Так уже в первые годы войны Николай Яковлевич Мясковский, стойко перенося выпавшие на его долю испытания, создал образы героизма нашего народа. Если прибегнуть к поэзии, то лучше всего этот период жизни композитора характеризуется словами Анны Ахматовой, чье стихотворение «Мужество» тысячами листовок распространялось в осажденном Ленинграде и было хорошо известно его защитникам:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.

Светотени последних лет

Мясковский, как только узнал, что вражеские полчища отброшены от Москвы, начал хлопотать о разрешении вернуться домой. Получив необходимые документы для себя и для сестры Валентины Яковлевны (другая сестра и племянница оставались пока во Фрунзе), он с радостью и без промедления собрался в путь. 15 декабря 1942 года Мясковский возвратился в Москву и больше никогда ее не покидал.

Холод в квартире, перебои в электрическом освещении и скудный рацион питания, выдаваемый по карточкам,— ничто не могло омрачить радости Николая Яковлевича, очутившегося снова дома. Культурная жизнь Москвы постепенно восстанавливалась. Правда, филармонические концерты проводились еще не регулярно, а «комками», как говорил Мясковский,— по три-четыре подряд, после чего следовал перерыв. Но дополнялось это ежемесячными концертами в Союзе композиторов, где звучали новинки советской музыки. Возобновились занятия в консерватории, возглавить которую поручено было Шебалину. А так как многие профессора и преподаватели не вернулись еще из эвакуации, приступившим к работе приходилось нести увеличенную нагрузку. Так, Николай Яковлевич, в связи с объединением композиторского и историко-теоретического факультетов, принимал участие в составлении учебных программ по истории музыки и даже, почтя для себя неудобным в пору максимального напряжения сил всей страны отказываться от какой бы то ни было работы, редактировал музыковедческие статьи для сборника «Очерки советского музыкального творчества».

В марте 1943 года Комитет по Государственным премиям опять рассматривал выдвинутые произведения, и Николай Яковлевич, конечно, принимал

активное участие и в этой работе. Он был искренне рад, что отношение к Прокофьеву в среде деятелей, связанных в прошлом с Пролеткультом и РАПМом, начало существенно меняться, что в «заговоре молчания и незамечания», который сменил былые нападки, была пробита брешь и за 7-ю сонату Прокофьеву присудили премию второй степени.

По-прежнему много делал Мясковский для Музгиза, предложив, в частности, выполнить кропотливую работу — восстановить и завершить по черновым наброскам ранний квартет Глинки. Активную помощь Мясковский продолжал оказывать и редакции сборников «Советская музыка».

Неизменная готовность сделать все, что в его силах, универсальность музыкальных познаний, широта эрудиции Мясковского приносили исключительно большую пользу обществу. Д. Б. Кабалевский, назначенный ответственным редактором «Советской музыки» еще до войны, писал о Мясковском: «Как у рецензента у него не было особой „специальности“: он знал абсолютно все». Николай Яковлевич высказывался против излишней «теоретичности» журнала и призывал, внимательно следя за музыкальной жизнью страны, отражать все факты деятельности не только в Москве, а и во всех других маломальски значительных музыкальных центрах. По-прежнему Мясковский не упускал случая, чтобы высказаться о творчестве Прокофьева, разъяснить его особенности и показать правомерность его творческих исканий. Так, прочитав в рукописи по просьбе редакции интересную статью В. А. Цуккермана об опере и воздав ей должное, Мясковский высказал возражения по двум моментам, связанным с замечаниями автора об опере Прокофьева «Семен Котко». В частности, он писал: «Здесь я чувствую недооценку лирики Прокофьева, кажущуюся сухой, так как из нее чувством большого художника изгнана чувствительность, то есть элемент разлагающий, так называемая водянистость, излишняя откровенность; Прокофьев делает то же, за что боролся Пушкин, и лирика его не суха и не бедна, но лишь сдержанна и потому будет дольше действенна...»

Нет надобности перечислять все те многочисленные организации, которые, узнав о возвращении Мясковского, прибегали к его помощи, пользовались его знаниями и опытом. «Союз, Музгиз, Комитет искусств и консерватория берут уйму времени. Мечтаю куда бы то ни было уехать»,— писал Николай Яковлевич Прокофьеву уже через три месяца после возвращения в Москву, испытывая настоятельную потребность найти время для творчества. Январь и февраль были посвящены различным «усовершенствованиям» и переделкам произведений, сочиненных ранее. Так, например, переработке подвергся конец первой части 20-й симфонии, устранены были замеченные Петровым «исполнительские неловкости» в «Драматической увертюре», кое-что исправлено в 8-м квартете, в кантате. Кроме того, в эти месяцы Николай Яковлевич заново сделал фортепианные переложения 13-й и 21-й симфоний, так как сделанные прежде где-то затерялись. Но уже в марте Мясковский записал в дневнике: «Начал поиски материала для разных вещей: квартета, симфонии...» Следовательно, ему нужны были свободное время и уединение.

Очень скоро стали вырисовываться два новых сочинения: квартет, который Николай Яковлевич задумал посвятить бетховенцам и стремился закончить его к 20-летию этого великолепного ансамбля музыкантов, и симфония памяти В. В. Держановского. Работалось трудно, урывками. Отвлекали все новые дела и заботы. Много времени ушло на корректуру 7-й фортепианной сонаты Прокофьева и двух циклов его фортепианных пьес, печатавшихся в Музгизе. Так как сочинения эти гравировались не с оригинала, а с копии, вероятно не очень хорошо проверенной автором, то содержали много ошибок и «несуразностей», которые Прокофьев просил Николая Яковлевича править «по своему вкусу». И Николай Яковлевич правил, стараясь для друга больше, чем для себя. Заботы об оставшихся во Фрунзе друзьях и коллегах также требовали много времени и усилий. Особенно много хлопотал Николай Яковлевич о возвращении Ламма с семьей и о приведении в порядок его квартиры в Москве.

И все же в конце мая 9-й квартет был готов. Задуманный как юбилейное произведение, с чувством глубокого уважения к превосходным исполнителям — профессорам Московской консерватории Д. М. Цыганову, В. П. Ширинскому, В. В. Борисовскому и С. П. Ширинскому, квартет этот в целом носит торжественно-приподнятый характер. Музыкальная ткань плотная, насыщенная (за исключением эпизода в средней части) и требует максимально интенсивного звучания инструментов. Темы квартета — даже быстрые — очень распевны. Интонационные и ритмические особенности их говорят о близости к русской народной песне. Песенное начало тематического материала, текучесть сохраняются и в процессе сложного полифонического развития. Стремление композитора вокализовать музыкальную ткань, придать ей распевный характер, а развитие тематического материала сделать непрерывным, в 9-м квартете ощущается еще сильнее, чем, например, в его 5-м или 6-м квартетах.

Первая часть квартета, построенная монументально, с широкой разработкой, носит характер неторопливого, лирико-эпического повествования, мужественного и напряженного. Сменяющая его лирически-взволнованная вторая часть прерывается таинственно звучащим скерцозным эпизодом, который хотя и трудно сочинялся, судя по дневниковым записям композитора, но вышел великолепно и производит сильнейшее впечатление как необычной причудливо шуршащей звучностью засурдиненных инструментов, так и фантастичностью полетных образов. От этого скерцо композитор опять легко возвращается к широко льющейся песенной мелодии.

Блестящий, торжественный финал призван воздать хвалу прославленным музыкантам, которые не только играли много сочинений советских композиторов, но нередко оказывались и вдохновителями их создания. Патетическое звучание этой части в какой-то момент даже приобретает характер традиционного величального «многолетия».

Удивительно поэтичный, воспринимаемый от начала до конца с неослабевающим интересом 9-й

квартет Мясковского впервые прозвучал в Москве 30 октября 1943 года. Как всегда, бетховенцы играли великолепно. За это сочинение, как и за 21-ю симфонию, Мясковскому была присуждена Государственная премия первой степени. Но еще до исполнения квартета — в июле 1943 года — правительство, высоко ценившее разностороннюю плодотворную деятельность Мясковского, наградило его орденом Ленина.

1943 год — первый год после возвращения Мясковского из эвакуации — был ознаменован созданием 24-й симфонии. Сочинялась она с мыслью о покойном друге — В. В. Держановском — и под свежим впечатлением от известия о смерти Рахманинова (в издании собрания сочинений которого Мясковский также принимал активное участие) и, естественно, носит черты скорби и трагических переживаний. Несомненно, в ней запечатлелись также чувства, рожденные войной. Хотя положение на фронтах и переменилось к тому времени, воины наши одерживали победы и гнали врага вспять, но достигалось это дорогой ценой. Множились жертвы и среди деятелей культуры.

Первые наброски симфонии были сделаны в марте. Но, увлеченный 9-м квартетом, Мясковский на время оставил работу, а вернувшись к ней летом, довольно быстро сочинил все три части. Кое-что проверив, уточнив, он сразу же начал инструментовать и 24-го августа записал в дневнике: «Несмотря на бесчисленные посещения, к трем часам ночи кончил оркестровку симфонии».

Тщательно переписанная автором партитура 24-й симфонии была вручена Е. А. Мравинскому, и 8 декабря 1943 года сочинение впервые прозвучало в Большом зале Московской консерватории под управлением этого требовательного и взыскательного дирижера. 24-я симфония — эмоционально насыщенное произведение. По глубине замысла некоторые исследователи сравнивают ее с 16-й симфонией. Вспомнить это произведение заставляет и некоторая схожесть просветленной концовки финала 24-й, восстанавливающей покой после мощных кульминаций и напряженных образов последней части.

Средняя (медленная) лирическая часть симфонии очень сдержанно, без надрыва, но глубоко впечатляюще передает чувство великой скорби. Достигается это повторением (каждый раз в новом оркестровом изложении) основной, трагически окрашенной темы.

А в крайних частях идет энергичное столкновение и борьба скорбно-лирических образов с героически-действенными, побеждающими. Построенные в сонатной форме первая часть и финал начинаются вступлениями с фанфарным звучанием меди. В первой части, которая в целом носит характер героической баллады, эти возгласы медных, вторгаясь эпизодически в музыкальную ткань, подхлестывают ее развитие, подталкивают тяжело продвигающуюся в басах суровую главную партию, нагнетают напряжение. Возникающая тут же широкая героическая тема (вторая тема побочной партии) придает музыке волевой, действенный характер, усиливает динамику. Эта героическая тема очень быстро превращается в стержневой образ всей симфонии, способствуя объединению контрастного тематического материала и окрашивая музыку в героические тона. Особенно это заметно в финале, где после ряда кульминаций (под воздействием стержневой темы) в музыке симфонии побеждают образы мужества и силы, дающие возможность перейти в конце к спокойной мажорной звучности и просветлению. Так, излив скорбь у дорогих могил, люди, преодолевая щемящую боль, возвращаются к жизни.

24-я симфония — одно из драматичнейших созданий Мясковского. Но трагедийным образам, как уже говорилось, художник сумел придать черты той строгой сдержанности, которая вообще отличает его музыку. Оркестровая палитра симфонии очень богата и разнообразна. С поразительным полифоническим мастерством, переплетая свободно льющиеся широкие мелодии, композитор создал, может быть, местами и несколько густую, но бесконечно прекрасную и волнующую музыкальную ткань.

Героиня повести «Бабушка» чешской писательницы-патриотки Божены Немцовой, старая крестьянка Мадлена Новотна, сумевшая сохранить душев-

ную теплоту и безграничную любовь к Родине, несмотря на горе и трудную жизнь, произносит однажды такие слова: «Каждый несет свой крест, но не каждый падает под его тяжестью». Слова эти невольно вспоминаются, когда слушаешь полную драматизма и героического пафоса музыку Мясковского, а воображение рисует облик бесконечно доброго, отзывчивого человека, способного страдать и сострадать, но достаточно сильного, чтоб «не упасть» под тяжестью горькой ноши.

Годы войны подорвали здоровье Мясковского, и когда начало спадать напряжение, война перешла в заключительную фазу и вскоре можно было ожидать ее завершения, Николай Яковлевич стал чувствовать серьезные недомогания. Не будучи в состоянии сочинять что-то новое, он начал пересматривать и усовершенствовать сделанное. То было первое обстоятельное «перетряхивание» архива. Композитор переделал и переоркестровал свою раннюю Симфониетту, основательно подчистил «детский» квартет (1907), который в новом варианте стал известен как 10-й квартет, внес существенные изменения в переложение 16-й симфонии, а натолкнувшись на эскизы двух ранних фортепианных сонат, относящихся к 1907 и 1908 годам, он воспользовался ими и сочинил две фортепианные сонаты — 5-ю и 6-ю. Из материала старых небольших фортепианных пьесок Николай Яковлевич сделал оркестровую сюиту «Звенья», в которую вошло шесть набросков — «Введение», «Воспоминание о танце», «Дифирамб», «Раздумье», «Успокоение» и «Шествие». Затем пересмотру подверглись и романсы, в частности на тексты Бальмонта. Попутно для бригады консерваторцев, концертировавшей по фронтам, Мясковский переложил для струнного квартета аккомпанементы некоторых романсов Бородина («Морская царевна», «Спящая княжна», «Песня темного леса») и каватины Кончаковны (из оперы «Князь Игорь»).

Обширный список сочинений военных лет Мясковского, включающий помимо всего прочего три симфонии и кантату «Киров с нами», завершается концертом для виолончели с оркестром, который был задуман и написан осенью 1944 года.

С. Н. Кнушевицкий так отозвался об этом произведении: «Ясность формы, логическое развитие музыкального материала, прекрасное изложение сольной партии виолончели — все вызывало полное удовлетворение».

К этому следует добавить, что концерт для виолончели с оркестром Мясковского — это блестящее решение еще одной творческой задачи, которые неустанно ставил перед собой композитор.

Виолончельный концерт состоит из двух частей, вобравших в себя все слагаемые полного трехчастного цикла. Первая часть небольшая по размерам. Это неторопливое лирико-эпическое повествование. Во второй, быстрой части драматическое напряжение нарастает, усиливается взволнованность высказываний, появляются патетические подъемы, но на подходе к финалу музыка снова приобретает медленное движение. Такое построение как нельзя лучше соответствует природе солирующего инструмента, для которого медленная, кантиленная звучность наиболее выигрышна. Ведь только тогда, когда виолончель «поет», в полной мере можно ощутить красоту, насыщенность и бархатную глубину ее тона. Все это учел Мясковский и при создании формы произведения, и при выборе музыкального материала для него, исключительно яркого, мелодичного, напоенного песенностью, той «особой песенностью Мясковского», специфика которой, как тонко заметил А. А. Соловцов, заключается в том, что композитор «не вводит народных напевов, прямо им не подражает, но мы с первых же звуков воспринимаем его певучие темы как русские мелодии».

Музыкальные образы виолончельного концерта близки образам 21-й симфонии. Это опять мужественная и благородная лирика, героические порывы и глубокие философские раздумья, хотя и окрашенные порой в темные тона, но утверждающие торжество светлого начала.

«Виолончелисты должны быть особо благодарны Мясковскому, ибо таких произведений, как его концерт, немного найдется в виолончельном репертуаре»,— писал Соловцов после первого публичного исполнения концерта в Колонном зале Дома Союзов

в Москве. Мясковский по-новому трактует жанр инструментального концерта и партию виолончели не противопоставляет оркестру, как это принято делать. Эмоционально выразительная, хотя и не отмеченная особенно броской виртуозностью, партия солирующей виолончели, наделенная, как уже говорилось, необычно широкой кантиленой, органически вплетается в общее звучание оркестра, придавая образам насыщенность и обогащая музыкальную ткань. Изумительно прекрасна тема первой части, на которой построено и медленное заключение второй части.

Название «Концерт-поэма», которое композитор вначале дал своему произведению, хорошо подходило к оригинальной форме, созданной путем творческого переосмысления канонической структуры традиционного жанра, и характеру музыки концерта. Присоединяясь к мнению Кнушевицкого, можно пожалеть, что это название по совету одного из учеников Мясковского позже было заменено более простым — Концерт.

Превосходно сыгранный Кнушевицким (которого заслуженно называют поэтом виолончели) и оркестром Радиокомитета под управлением А. И. Орлова (17 марта 1945 года) виолончельный концерт Мясковского прочно вошел в репертуар многих исполнителей, а композитору принес еще одну Государственную премию первой степени (1946).

Картина жизни и деятельности Мясковского в последние годы войны была бы не полной, если не упомянуть о его участии в проведении торжеств, связанных с празднованием в 1944 году 100-летия со дня рождения Римского-Корсакова. Как председатель юбилейного комитета Мясковский руководил подготовкой торжеств и открывал и вел заседание в Большом театре, воздав должное своему великому учителю. А когда было принято решение об издании Полного собрания сочинений Римского-Корсакова, Николай Яковлевич с радостью вошел в состав редколлегии, хотя был уже членом редколлегии по изданию произведений Чайковского. Не будет преувеличением сказать, что среди музыкантов, привлеченных к работе над этими академическими

изданиями, не было человека, который сделал бы больше Мясковского. Николай Яковлевич не только участвовал в подготовке отдельных томов, тщательно сверяя наброски и варианты, но прочитывал корректуры и всего того, что делали другие, нередко находя ошибки и неточности даже после правки корректора, издательского и ответственного редакторов. Недаром еще в 1931 году Прокофьев, восхищаясь этой способностью Мясковского, писал: «Какой все-таки у Вас феноменальный глаз, „рысий“, сказал бы Достоевский».

В начале 1945 года несчастье обрушилось на Прокофьева — он упал на улице и с сотрясением мозга был помещен в больницу. После этого трагического случая Сергей Сергеевич уже никогда больше не чувствовал себя вполне здоровым, и часы работы его были ограничены. Крайне обеспокоенный состоянием Сергея Сергеевича, Мясковский взял на себя заботу о всех его музыкальных делах. Сам испытывавший тревожившие его недомогания, Николай Яковлевич вел за Прокофьева переговоры в издательстве, читал корректуры, ходил на репетиции его произведений. И видя, как Сергей Сергеевич, жестоко страдавший временами уже по возвращении из больницы от головных болей, был угнетен еще и установленным врачами режимом, Николай Яковлевич, несмотря на свою обычную сдержанность в проявлении чувств, находил нужные, действенные слова, чтобы ободрить друга и вселить в него светлую надежду.

Разумеется, известие об окончании войны Мясковский, как и все советские люди, воспринял с великой радостью. «Сегодня снимается затемнение, завтра грандионзный парад,— записал он в дневнике и тут же добавил: — завален работой». Серьезные огорчения доставляло только здоровье, и Николай Яковлевич, уступая настойчивым просьбам близких, впервые в жизни летом 1945 года поехал в санаторий в Барвиху. Остаток теплых дней, как в довоенные годы, он провел на Николиной горе, где Павел Александрович по мере возможностей восстанавливал разрушенную дачу. «Музыки не делал; переложил только для струнного оркестра 2 части из 19-й

симфонии», читаем в дневнике композитора. Пребывание в санатории не принесло ему заметного улучшения. Приближалось начало учебного года, а приступать к занятиям в консерватории не было сил, и Мясковскому пришлось на время отказаться от преподавания. Но он не бездействовал. Помимо своих и прокофьевских корректур, которых в этот период было особенно много, и всяких дел, связанных с Союзом композиторов, журналом и Музгизом, Мясковский неустанно сочинял. Поистине неисчерпаемы были творческие силы композитора. Их мощный заряд он ощутил в молодые годы. С фронта, например, он писал Держановским: «Мне почему-то кажется, что получи я полную свободу, хотя бы при условии жизни куском хлеба, я бы наводнил литературу своим потомством...» Творческие силы не покидали его и тогда, когда здоровье серьезно пошатнулось. Правда, теперь не было уже того натиска мысли, как в 30-е годы, когда зарождавшиеся музыкальные темы и образы теснили друг друга. И если верно утверждение, что внутреннему взору художника его творение всегда представляется значительнее и выше того, что в конечном итоге видят или слышат другие со стороны, то этот разрыв между задуманным и воплощаемым Мясковский особенно сильно ощущал в данный период. Во всяком случае, чувство неудовлетворенности сделанным чаще обычного сквозило в его дневниковых записях, высказываниях и замечаниях. Замыслов по-прежнему было много, но они пока мало удовлетворяли. Наброски к симфонии не нравились («все чепуха»), симфониетта — «плохо идет».

Наконец осенью 1945 года появился лиричнейший 11-й квартет («Воспоминания»), написанный на темы лермонтовских романсов и незамедлительно исполненный бетховенцами. За ним последовала 2-я симфониетта для струнного оркестра в четырех частях. Правда, два месяца спустя композитор «перефасонил» все это сочинение, решив перестроить его по совершенно иному плану. Две части целиком были заменены новыми, а две другие поменяли места. Так, первая часть начального варианта всего цикла теперь стала его финалом. В

симфониетте звучат танцевальные темы (в частности, «гавотик»). Сочинение это несложное, даже в своей полифонической части, но очень мелодично и приятно для слуха.

Когда был объявлен конкурс на создание гимна РСФСР, Мясковский принял участие и в этой работе, хотя выбранный текст Щипачева представлялся ему малоудачным («корявый», «без всяких эмоций»). В процессе создания гимна, когда было сделано много набросков, зародилась вдруг мысль использовать часть их для героико-патриотической симфонии на древнерусские темы. Но на очереди были уже другие сочинения.

Летом 1946 года на Николиной горе, усердно работая (с 9 часов утра до часу дня и еще немного вечером), Мясковский сделал эскизы 25-й симфонии, сонаты для скрипки и фортепиано (в двух частях), «Славянской рапсодии» на старопольские темы, сочинил шесть романсов на тексты М. А. Мендельсон-Прокофьевой и девять фортепианных пьес в форме танцев. Осенью по возвращении с дачи 25-я симфония и «Славянская рапсодия» сразу же были инструментованы и в дальнейшем существенным переделкам не подвергались. Что же касается скрипичной сонаты, то она доставила композитору еще много хлопот.

Прокофьев, который начал такое же сочинение в 1938 году и признавался, что не соберется его продолжить, ибо «трудно», узнав, над чем намерен работать Николай Яковлевич, писал ему: «Интересно, как это Вы будете одолевать звучности скрипичной сонаты».

Действительно Мясковский не имел опыта подобных сочинений и потому он до придирчивости был требователен к этому своему опусу. Попросив Д. Ойстраха проиграть с ним отдельные места, он остался недоволен, нашел, что многое не так, как ему хотелось. Когда была закончена оркестровка 25-й симфонии и «Славянской рапсодии», Мясковский снова вернулся к сонате и начал все сначала. По его собственным словам, он «камня на камне не оставил» от первого варианта, сохранив только прежнюю форму. Обе части сонаты были пересочи-

нены, ансамбль улучшен, а трудные места сделаны легкоисполнимыми.

По стилю и характеру музыки скрипичная соната примыкает к виолончельному концерту, здесь такие же широкие, песенного характера мелодии, ясность и простота изложения. Первая часть — лирическое повествование. Вторая — великолепная цепь вариаций, сделанных с исключительным мастерством и большой изобретательностью.

Впервые соната прозвучала в исполнении Д. Ф. Ойстраха и Л. Н. Оборина в 1947 году.

Вариационная техника играет большую роль и в 25-й симфонии. Вообще в этой первой послевоенной симфонии Мясковского много нового, необычного. Прежде всего обращает на себя внимание отклонение от устоявшейся традиции, в силу которой части сонатно-симфонического цикла, обычно контрастируя между собою во многих отношениях, отличаются, в частности, и темпами. Вспомним, что в классической симфонии, да и в романтической тоже, первая часть обычно писалась в быстром темпе, резко контрастируя с медленной второй, а две последние вновь насыщались быстрым движением. Правда, композиторы иногда медленной делали третью часть. Такие перестановки мы отмечали уже и у Мясковского. Но все же в целом темповый контраст в его симфониях сохранялся. В медленной части, как правило, получали развитие образы размышлений.

В 25-й симфонии образы философских раздумий оказались преобладающими, и потому вопреки традиции вся симфония написана в медленном темпе. От начала к финалу движение несколько нарастает (от очень медленного до слегка лишь убыстренной маршевости), но происходит это почти незаметно, очень плавно, без резких скачков. Так по законам логики строится неторопливое повествование с усилением динамики к концу. 25-я симфония — повествование о земле русской (характер мелодий не оставляет никакого сомнения в их национальной принадлежности), повествование, полное глубоких раздумий художника о судьбах народа и его устремлениях.

Своеобразие 25-й симфонии не исчерпывается характером тематического материала и сглаживанием темповых контрастов. Следует еще отметить и такую особенность, как вариационное развитие темы в первой части, хотя известно, что форма эта обычно применяется в финале. Это не просто формальное новшество, продиктованное стремлением во что бы то ни стало отойти от традиций. Оно рождено, по-видимому, желанием сразу же в процессе варьирования раскрыть наиболее полно красоту и эмоциональное богатство выбранной темы, наделенной чертами старорусской распевной мелодии, на которой строится основной музыкальный образ эпического склада. Этой же цели служит и очень красочная, сделанная с большой выдумкой оркестровка, где на редкость широко использованы различные солирующие инструменты.

Вторая часть симфонии продолжает начатое повествование, но в середине наряду с развивающимися лирическими образами появляется новая тема в ритме вальса. Плетение оркестровой ткани усложняется. Во второй части, как и в финале, большую роль играет искусство полифонического развития, доведенное Мясковским до такого совершенства, что, наслаждаясь широко и свободно льющимся потоком музыки, не замечаешь всей ее сложности, как незаметны и трудности пианистической техники, когда играет, например, Святослав Рихтер.

В финале музыка не столько убыстряется, сколько меняется ее характер. Появляются черты решительности, напор. Лирические образы приобретают волевой характер, философские раздумья — устремленность вперед. Но когда мощь и энергия музыкального потока достигает большой силы во всем оркестре, опять возникает лирическая тема первой части. Ее вдохновенное звучание, завершая симфонию, объединяет весь цикл в единое целое.

Исполненная впервые в Москве 6 марта 1947 года Государственным симфоническим оркестром Союза ССР под управлением А. В. Гаука 25-я симфония встретила теплый прием у широкой публики, но сам Николай Яковлевич эту симфонию не очень любил. Когда собравшиеся в артистической Большо-

го зала консерватории поздравляли Мясковского, он, как вспоминает Н. И. Пейко, полусмущенно, полуиронически ответил: «Ну что тут интересного... одни мелодии». А симфония не только богата красивой, ясной музыкой, но представляет большой интерес и с точки зрения мастерства.

20 мая того же 1947 года в Москве впервые прозвучала и «Славянская рапсодия». Писавшаяся почти одновременно с 25-й симфонией и скрипичной сонатой, она резко отличается тематическим материалом, характером музыки. В основу ее положены, как говорил Николай Яковлевич, древние-предревние польские мелодии. Обращение к музыке братского славянского народа было в какой-то мере случайным. Взявшись просмотреть по просьбе своего коллеги по консерватории Р. И. Грубера его докторскую диссертацию, посвященную истории музыки, Мясковский среди нотных примеров обнаружил польские мелодии XVI—XVII веков, поразившие его своей выразительностью и национальным своеобразием. На этих темах и создано было крупное одночастное симфоническое произведение для расширенного состава оркестра с большими и малыми колоколами, арфой, ксилофоном и фортепиано (трактуемого не как солирующий, а чисто оркестровый инструмент). Пожалуй, ни в каком другом сочинении Мясковский, обычно избегавший внешних эффектов, не применял столько так называемых декоративных инструментов. А в «Славянской рапсодии», где вначале звучит эпически-величественная архаическая тема и в конце поднимается широкая волна звуков торжественного хорала, эти «декоративные инструменты» позволили создать необычайно красочную оркестровку и яркие, могучие кульминации.

Уже первоначальная мысль композитора назвать сочинение легендой дает представление о его музыкальных образах. Именно легендарное прошлое польского народа, преломленное через призму современности и прекрасно воспетое его поэтами — А. Мицкевичем и Ю. Словацким, неистребимое мужество и волевые порывы людей старался Мясковский передать в этом произведении, которое в конце

концов он назвал «Славянской рапсодией» и посвятил И. Ф. Бэлзе, чьи многочисленные работы по истории польской музыки получили широкое признание у нас и в Польше.

Партитура «Славянской рапсодии» в 1947 году была напечатана Государственным музыкальным издательством в числе произведений, выпускавшихся к 30-летию Великого Октября.

Помимо скрипичной сонаты, 25-й симфонии и «Славянской рапсодии», в 1947 году в Москве впервые прозвучали еще четыре новых произведения Мясковского. Это, во-первых, «Патетическая увертюра» — красочное, торжественное, полное героического пафоса сочинение для симфонического оркестра, создававшееся к XXX годовщине Советской Армии и сразу же переоркестрованное и для духового оркестра (Л. Мальтером); девять фортепианных пьес в форме старых танцев — «Стилизации»; кантата-ноктюрн «Кремль ночью» (*для тенора или сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра*), приуроченная к XXX-летию Октября, и наконец, 12-й квартет, посвященный Д. Б. Кабалевскому.

Вероятно, ни у кого из советских композиторов творческий итог первых послевоенных лет не был столь богат и разнообразен в жанровом отношении. Советское правительство, высоко ценя деятельность этого неутомимого труженника и его вклад в отечественную культуру, наградило Мясковского медалями «За оборону Кавказа», «За оборону Москвы», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», а в связи с 80-летием Московской консерватории ему было присвоено почетное звание народного артиста СССР (1946).

События военных лет, героизм советских людей, их благородство и доброта, которые нередко проявлялись даже в отношении к пленным солдатам,— все это до сих пор еще дает богатый импульс мастерам пера, кисти, музыки, кино и довольно широко и хорошо запечатлено в самых разнообразных произведениях искусства. Послевоенные годы освещены не так полно и еще ждут своих исследователей. А то был период, когда люди всего мира с удивлением, а многие с нескрываемым восторгом

наблюдали за тем, как советский народ после варварского нашествия гитлеровцев возрождал свою страну, демонстрируя не только высокое упорство и самоотверженность в труде, но и поразительные достижения науки и техники во многих областях народного хозяйства. Из руин поднимались города. Восстанавливалась и развивалась промышленность. Истерзанная огнем сражений, изувеченная земля начинала плодоносить. Страна залечивала раны.

В это время, естественно, возникло желание сделать и достижения отечественной культуры столь же впечатляющими и грандиозными, как грандиозен был всенародный порыв советских людей, после ужасов войны строивших радостную, светлую жизнь. Рабочим, труженикам села и работникам культурного фронта одинаково хотелось, чтобы литературными произведениями наших авторов все зачитывались, а музыкой заслушивались, чтобы все созданное нашими мастерами искусства несло человечеству частицу той радости, которую переживали в те дни все мы, частицу счастья. Сделанное ранее уже не удовлетворяло, казалось недостаточным, хотелось большего, невиданного... Охваченные этим желанием некоторые критики, не вполне понимавшие перспективы развития советской музыкальной культуры, впадали в такие крайности, что готовы были признать вообще неприемлемыми для современных произведений искусства такие понятия, как трагедийность, скорбь, образы «минорного» звучания, совсем забывая о мудрых словах А. В. Луначарского, который говорил, что «музыкант... не смеет заставлять уйти от скорбей, ибо они необходимы как момент, в котором есть тоже красота». По их мнению, все должно было быть исключительно светлым, приподнятым, мажорным...

Деятели литературы и искусства стремились идти в ногу с победившим народом. Они спешили в своих произведениях запечатлеть благородный облик нашего современника, героические подвиги простых людей, совершенные во имя независимости и блага Родины. Герои современности стали появляться на сценах театров, в кинофильмах, воплощались в музыке, но не всегда эти воплощения отличались достаточной художественной силой. Наряду с впечат-

ляющими, полюбившимися народу произведениями, были и слабые. Опера В. Мурадели «Великая дружба», поставленная Большим театром, явилась одной из таких неудач, тем более ощутимой и огорчительной, что сюжет оперы был связан с идеями Ленина и образами его верных соратников.

В январе 1948 года Центральный Комитет ВКП(б) созвал совещание деятелей советской музыкальной культуры, на которое был приглашен и Н. Я. Мясковский. Естественно, участники совещания не ограничились обсуждением только злополучной оперы. Выступавшие касались и общего положения в музыкальном искусстве. Клеймился формализм как антинародное направление, обедняющее музыку и тормозящее ее развитие. Композиторов резонно призывали критически относиться к веяниям современного западного искусства, особенно там, где ощущались кризисные черты, призывали не забывать классические традиции и, развивая их, создавать произведения, достойные нашей великой эпохи.

Мясковский, который всегда оставался противником чисто внешних эффектов и в музыке прежде всего ценил мысль, идею, с большим пониманием отнесся к озабоченности партии. Ему, как истинному патриоту и строителю отечественной культуры, никогда не были безразличны ее судьбы. Он гордился своими великими предшественниками, мечтал о небывалом расцвете искусства в будущем и делал для этого все, что было в его силах, и своим творчеством и педагогическим трудом, воспитывая молодых композиторов и направляя их творческие поиски.

Еще в 1941 году, когда состоялось первое присуждение Государственных премий, Мясковский, вынужденный из-за болезни ограничиться письмом, зачитанным по его просьбе на общем собрании Московского союза композиторов, заверял, что художники старшего и среднего поколения, составлявшие большинство в первом списке лауреатов, будут попрежнему стремиться к завоеванию этой почетной премии. А далее он писал: «Я, однако, от души желаю, чтобы в этом художественном соревновании победа впредь оставалась за нашей безгранично талантливой молодежью, которая призвана создать первую

музыку коммунистического общества и лучшую музыку в мире». Мысли об этой «лучшей музыке в мире» никогда не покидали композитора.

Многие дневниковые записи Мясковского, письма и высказывания красноречиво свидетельствуют о проницательности этого удивительного человека, о глубоком знании протекавших процессов и полном понимании им задач, стоявших перед советским искусством.

Может быть, именно неустанное стремление приблизиться к идеалу, желание еще и еще раз попытаться запечатлеть в музыке «души прекрасные порывы», заставляли Мясковского так настойчиво обращаться то к одному, то к другому жанру, преодолевая всякий раз новые трудности. Многое из задуманного хорошо удалось Мясковскому. Незабываемые впечатления несет людям его музыка, успешно выдерживая испытание временем. Доказательством тому может служить 6-я симфония, теперь как и полвека назад все с той же силой покоряющая слушателей.

Музыкальные критики, во все времена делавшие промахи (вспомним хотя бы историю в Париже с оперой «Кармен»), иногда ополчались и на Мясковского. Но справедливость требует отметить, что из многочисленных произведений композитора отрицательно оценено было лишь одно — кантата-ноктюрн «Кремль ночью».

Написанное в летние месяцы и завершенное в октябре, сочинение это было сразу же разучено и прозвучало впервые 15 ноября 1947 года в торжественном концерте, подготовленном преподавателями Московской консерватории в связи с 30-летием Великой Октябрьской революции. С увлечением исполненное хором студентов (солистка Д. Потаповская) и студенческим симфоническим оркестром под управлением Н. П. Аносова, произведение так понравилось тогда собравшимся в Большом зале, что по их требованию целиком повторялось. Однако вскоре кантата стала мишенью для критических нападок. Композитора упрекали в недостатке светлых красок, критиковали за трагедийность тона, но более всего за выбор текста С. Васильева. Он квалифицировался

как весьма неудачный, потому что в нем преобладала символика, которая и предопределила появление в музыке образов, далеких от реалистичности и затемнивших якобы центральный образ ночного Кремля, где неустанно идет работа, где бьется сердце страны. Не останавливаясь подробно на анализе музыки, говоря преимущественно об отдельных недостатках литературной основы, ряд критиков вместе с тем целиком называли произведение серьезной неудачей, даже срывом на творческом пути композитора.

«Так,— пишет А. А. Иконников,— глубоко искреннее, лирическое произведение Мясковского, с поэтичными образами ночного Кремля, шаловливого ветра, «старухи-истории», бредущей с чудесным напевом русской колыбельной по кремлевским палатам, едва занимающегося утра столицы, оказалось вычеркнутым из жизни в угоду предвзятому мнению».

Мясковский всегда чутко относился к критике, если, разумеется, она была компетентной. Тенденциозной критике, далекой от подлинного профессионализма, Николай Яковлевич не придавал серьезного значения, оставаясь самым строгим критиком своих сочинений, в чем ему помогали не только высокая требовательность, но и огромный творческий опыт, накопленный за долгие годы.

Между тем состояние здоровья его ухудшалось, и он не смог даже принять участие в Первом Всесоюзном съезде композиторов в апреле 1948 года, делегаты которого должны были избрать новых руководителей своей творческой организации. В ожидании лета и переезда на Николину гору Николай Яковлевич во второй раз занялся пересмотром архива. Из многочисленных юношеских фуг он отобрал три легкие (двухголосные) и три более трудные, переработал их и сделал две тетради «Полифонических набросков» для фортепиано — весьма полезный в педагогической практике опус. Затем усовершенствованиям подверглись переложения (как собственные, так и сделанные К. С. Сорокиным, М. М. Черемухиным) и осуществлены были недостающие, например переложения для фортепиано притчи «Молчание», 2-й симфониетты, 9-й симфонии. Среди перебираемых нот попались и те наброски героико-

патриотического плана, которые были сделаны во время работы над гимном, и снова возродилась мысль о создании симфонии на древнерусские темы.

В поисках материала Мясковский обратился к песнопениям, переведенным В. М. Беляевым с так называемого крюкового письма на современную нотацию, и выбрал из них три — «Плач странствующего», стих «Рождественский» и стих «Грозовой». Остальные темы досочинял сам. 30 мая симфония была начата, а через месяц Николай Яковлевич уже проверял ее звучание в целом, вносил поправки, сокращал длинноты, отделывал, но инструментовку оставил до осени, так как чувствовал, что творческий запал еще не исчерпан. Вслед за 26-й симфонией летом 1948 года родились три очаровательные, мажорного звучания, красочно оркестрованные небольшие симфонические пьесы — «Вальс», лирический «Ноктюрн» и зажигательная «Тарантелла». Объединенные вместе, они получили название «Дивертисмента» для симфонического оркестра. Исполнение этого сочинения состоялось уже после смерти автора.

В это же лето написана была и соната. Первая запись о ней в дневнике гласит: «То ли альт, то ли виолончель». В конечном итоге выкристализовалась 2-я соната для виолончели и фортепиано, но в посмертном издании ее есть вариант, где партия виолончели переработана В. В. Борисовским для альта.

Кнушевицкий вспоминает, как они с Обориным (уже после нескольких исполнений) выразили Николаю Яковлевичу сожаление, что в сонате нет быстрой части. Им казалось, что ею хорошо было бы разделить две первые, так как аллегро и анданте мало контрастируют по движению. Николай Яковлевич тут же наиграл им кусочек менуэта, задуманного как вторая часть. И дальше Кнушевицкий, полагая, очевидно, что композитор собирался исправить свой «просчет», написал: «К сожалению, Николай Яковлевич так и не успел выполнить своего намерения».

Между тем следует заметить, что Мясковский вначале предполагал построить сонату в четырех

частях, и для второй была сочинена тема менуэта. Но в процессе работы первоначальный план был изменен, соната стала трехчастной, и в дневнике появилась запись: «„Менуэт“ из проекта выбросил». Запись эта не оставляет никакого сомнения в том, что Мясковский совершенно сознательно построил 2-ю виолончельную сонату без резких темповых контрастов, как сделал он это и в 25-й симфонии. Неутомимый новатор, он и в конце своего жизненного пути продолжал экспериментировать, обогащая творчество новыми достижениями. Одним из таких достижений была и 2-я соната для виолончели и фортепиано, удостоенная Государственной премии второй степени. Поэтичнейшее произведение, необычайно свежее и красивое по музыке, ясное по форме, с уравновешенным соотношением партий обоих инструментов, кантиленной звучностью виолончели, соната покоряет широтой своих напевных мелодий, вполне оригинальных, очень характерных для Мясковского, но в то же время отмеченных чертами русской народной песенности, покоряет глубиной и искренностью чувств.

Осенью 1948 года новый директор консерватории А. В. Свешников, пришедший на смену В. Я. Шебалину, стал настойчиво просить Николая Яковлевича продолжить занятия в классе. Желание руководства консерватории, чтобы Мясковский продолжал обучать, наставлять и воспитывать молодое поколение музыкантов, свидетельствовало о бесконечном, непоколебимом уважении к нему, о признании плодотворности и ценности его работы, прогрессивности его школы. Естественно, это не могло не радовать Николая Яковлевича. Чувствовал он себя лучше: летние месяцы, проведенные на Николиной горе, живительный лесной воздух, прогулки возродили покидавшие его было силы. Симптомы болезни беспокоили меньше. А творческие итоги лета, сравнительно легко дававшиеся нотные страницы наполнили чувством удовлетворения. Уступая настойчивым просьбам дирекции, Мясковский возобновил занятия в консерватории. В классе его появились Карэн Хачатурян, Герман Галынин, Борис Чайковский, Андрей Эшпай и другие. То были последние ученики

Николая Яковлевича. И хотя заканчивать курс им всем пришлось уже у других педагогов, фундамент их композиторского образования был заложен Мясковским.

Конец 1948 года принес завершение и первое исполнение (28 декабря) 26-й симфонии. Она прозвучала под управлением Гаука в одном из концертов Пленума Союза советских композиторов, но не вызвала доброжелательных откликов. После смерти композитора Гаук писал: «Мы все не поняли эту симфонию! Суровый характер древнерусских напевов, служащих тематическим материалом симфонии, дал нам повод объявить 26-ю симфонию „мрачной". Прекрасное произведение это еще ожидает своей „реабилитации"».

26-я симфония — монументальное, героико-эпическое произведение ярко национального характера, в котором, подобно «Богатырской» Бородина, воскрешаются образы русской старины с ее неторопливым укладом жизни и былинной мощью и раскрываются такие незыблемые черты русского народа, как дух патриотизма, проявляемый в бесконечной любви к Родине, стойкость, мужество и героизм. Симфония состоит из трех частей, каждая из которых начинается неторопливым своеобразным вступлением, или лучше сказать — зачином, за которым в первой части (наиболее обширной и контрастной) развертывается эпическое повествование о «делах давно минувших дней». В соответствии с идеей произведения и характером тематического материала (оригинальные темы, сочиненные композитором, также выдержаны в духе старинных напевов), симфония, как и предыдущая, вся идет в несколько замедленном темпе, без резких перепадов. Правда, в среднюю лирическую часть включен обширный скерцозный эпизод, состоящий из ряда вариаций на оживленную плясовую тему. В целом же динамика идет по восходящей от начала к финалу, от величественных монументальных картин первобытной природы и былинного прошлого первой части через песенно-лирические и жанрово-танцевальные эпизоды второй к торжественной третьей части, с яркими апофеозными кульминациями.

Исполненная дважды, 26-я симфония больше не повторялась. Мясковский, как обычно после прослушивания в оркестре, произвел ретушь в партитуре, незначительно изменил конец финала и сделал четырехручное переложение, а за несколько месяцев до смерти еще выправил и восьмиручное переложение, осуществленное П. А. Ламмом. Партитура симфонии напечатана была в 1954 году уже после смерти композитора в VI томе собрания его избранных сочинений.

Операция, сделанная Мясковскому в феврале 1949 года, несколько улучшила его самочувствие, но творческие планы композитора были так велики, что обретенных сил явно недоставало. Смертельный недуг, хотя и отступил немного, все же давал себя знать. Летом Николай Яковлевич стал все чаще отказываться от своих любимых прогулок по лесу. Он никому ни на что не жаловался и, оберегая покой сестер и близких, на все вопросы о его здоровье неизменно отвечал, что чувствует себя «прелестно».

Однако нетрудно было заметить, что в действительности дело обстоит далеко не так благополучно. Заглядывая украдкой в его рабочую комнату на даче, Валентина Яковлевна иногда видела брата сидящим за столом в позе, совсем не привычной для него: тяжело согнувшимся, с уроненной головой на ладони рук. Кривая жизненных сил падала, а творческих, как это ни парадоксально, все поднималась, и композитор делал нечеловеческие усилия, чтобы то, что созревало у него в голове, что не давало спать ему по ночам, могло излиться на бумагу богатой россыпью нотных знаков, а затем воплотиться в музыкальных звуках. Он словно мысленно приказывал себе:

Но смиряйся, проклятое тело,
Перед волей мужскою моей.

Внешне между тем жизнь протекала спокойно. Николай Яковлевич работал усердно, радовался, когда его навещали друзья, беседовал, изредка шутил.

За летние месяцы в эскизах сочинены были 13-й квартет, 27-я симфония и три фортепианные сонаты.

Вернувшись в Москву перед началом учебного года, Мясковский прежде всего инструментовал квартет.

13-й квартет, продолжающий развитие основных характерных черт квартетного творчества Мясковского, несет в себе и много нового. Это касается прежде всего музыкальных образов и приемов их подачи, а также нового понимания традиционного цикла.

Т. Н. Ливанова писала: «В образном строе тринадцатого квартета — лирического в основе произведения, крепко опирающегося на традиции русской музыки,— нов самый характер лирических образов, светлых, русских по своей природе, всем понятных и глубоко поэтичных; ново то, что общий лирический план сочинения не препятствует развитию более широкого круга образов (особенно в финале), которые еще более оттеняют основное».

Мягкая лирическая начальная тема первой части квартета сразу же приковывает внимание своей задушевностью. Не страшась ломки привычной схемы, проявляя поразительное мастерство, композитор, как бы привнося в сонатное аллегро еще и черты рондо, заставляет эту тему появляться многократно, всяческими приемами оттеняя и подчеркивая ее значение как основного музыкального образа. А стремясь, как и прежде, к симфонизации музыкальной ткани, Мясковский осуществляет здесь в целом ряде эпизодов сложные полифонические разработки.

Для второй части, названной «Фантастическим скерцо», Николай Яковлевич использовал одну из тем, заготовленных ранее для симфонии, что примечательно уже само по себе. Образы этого прелестного скерцо, с мелодией легкого вальса в середине, сродни образам доброй русской сказки.

Певучая медленная часть воплощает лирические раздумья. А красочный, богатый по тематическому материалу и разнообразию приемов его развития финал, где, как и в первой части, плотная ансамблевая звучность сочетается временами с широко разработанными полифоническими эпизодами, великолепно завершает целое.

Мясковский вручил бетховенцам собственноручно переписанную партитуру и отдельные партии, причем на каждой партии стояло посвящение тому артисту, который должен был ее играть. Прозвучал квартет впервые по радио, что позволило больному Николаю Яковлевичу услышать его. Первое публичное исполнение состоялось уже после кончины композитора — 21 октября 1950 года. Квартет быстро завоевал популярность и отмечен был (посмертно) Государственной премией первой степени.

Три последние фортепианные сонаты (7-я, 8-я, 9-я) были, вероятно, «отдохновеньем» для Николая Яковлевича в период огромного творческого напряжения, связанного с сочинением 13-го квартета и 27-й симфонии. Сочинения средней трудности, легкие для восприятия, сонаты эти написаны в одной манере и содержат светлые, привлекательные образы. В то же время музыка наделена характерными для Мясковского чертами. Так, знакомые уже нам философско-лирические раздумья с нагнетанием напряжения в середине находят место в медленной части 7-й сонаты (Элегия), в то время как крайние части радужные, мажорные. Кстати отметим, что, отступив от своего обыкновения не давать произведениям названий, которые предопределяли бы характер их музыкальных образов, Мясковский на этот раз во всех трех сонатах дал подзаголовки к каждой из частей. В 8-й сонате, например, части называются: «Баркарола-сонатина», «Песня-идиллия», «Хоровод-рондо». Финалы всех трех сонат сделаны в танцевальном духе (в 7-й сонате — «Пляска-рондо», в 8-й «Хоровод-рондо» и в 9-й «Неудержимое стремление — рондо»).

Характерные черты творческого облика Мясковского ощущаются также и в приемах письма, например в разграничении отдельных тем сменой фактуры, переходом от плавного движения к аккордам.

3 октября Николай Яковлевич начал оркестровать 27-ю симфонию почему-то сразу со второй части. Он жаловался на всякие трудности, а в дневнике записал: «Работа над симфонией идет отвратительно, придется перерабатывать весь эскиз». Но сетования эти, очевидно, следует отнести

за счет повышенной требовательности мастера, всегда неудовлетворенного сделанным. Во всяком случае, через месяц — 2 ноября — оркестровка симфонии была закончена. И за исключением одного места в финале (первый переход к маршеобразной теме), которое никому не удавалось как следует исполнить во время проигрывания в четыре руки и потому несколько переделанного потом, партитура 27-й никаким изменениям не подвергалась.

Даже при беглом знакомстве симфония производила огромное впечатление — Мясковский охотно показывал ее многим музыкантам. 27-я не раз звучала и у него дома, и на музыкальных собраниях у Ламма. Гаук, которого Николай Яковлевич однажды пригласил к себе, чтобы проиграть это сочинение и услышать мнение дирижера, был очарован музыкой и стал просить композитора дать ему партитуру, с тем чтобы как можно скорее расписать партии. «Ты сыграешь ее потом»,— ответил Николай Яковлевич, прикрывая ладонью ноты. «Тогда я не понял всего смысла этих слов»,— вспоминал Гаук...

В конце 1949 года врачи вновь предложили Мясковскому оперироваться, но Николай Яковлевич отказался, заявив, что прежде он должен еще кое-что сделать. Закончив симфонию и начисто переписав, он сделал ее переложение в четыре руки, а затем принялся в третий, последний раз пересматривать свой нотный архив. Перечитывая все рукописи, он что-то исправлял и подправлял, вносил штрихи и вылавливал описки. Из старых неизданных романсов, писавшихся с 1901 по 1936 год, он отобрал десять на слова разных авторов и подверг их «очень сильной переработке», о чем и сделал запись в дневнике. Потом к этим десяти добавил еще пять из числа ранее печатавшихся (в том числе и «Сонет Микеланджело»). Все пятнадцать романсов объединены были в один сборник, получивший название «За многие годы». Это — последний опус Николая Яковлевича Мясковского. «Что не поддалось переработке — уничтожил»,— кратко записал композитор, мужественно готовясь встретить свой конец. Прокорректировав переложение 9-го квартета, сделанное А. Алявдиной, и переложение 27-й

симфонии для двух роялей, законченное Ламмом, Николай Яковлевич наконец согласился лечь в больницу.

В мае 1950 года Мясковского оперировали, но увы... уже было поздно. Перевезенный вскоре на дачу Николай Яковлевич быстро угасал. Прокофьев, который то лето также жил на Николиной горе, навещал его каждый день. Приходили и другие музыканты, приезжали из города. Визитерам Сергей Сергеевич напоминал: «Только, ради бога, не показывайте вида, что заметили перемену». А Николай Яковлевич, хотя и слабел изо дня в день и даже не всегда мог уже читать газеты, по-прежнему интересовался новостями музыкальной жизни, спрашивал, кто над чем работает и что делается в мире. Найденная позже в его комнате на даче страничка нотной бумаги с эскизными набросками, сделанными стенографической записью, понятной только самому композитору, свидетельствовала о том, что его неистощимая творческая мысль продолжала работать и в эти последние дни. По словам В. В. Нечаева, то были наброски первой части новой симфонии.

28 июля резкое ухудшение в состоянии больного побудило родных перевезти его в Москву. 8 августа 1950 года в 20 ч. 50 мин., окруженный сестрами и близкими друзьями, Николай Яковлевич Мясковский умер у себя дома.

10 августа москвичи заполнили Большой зал консерватории, погруженный в траур, и подступы к нему. В газете «Правда» в этот день было напечатано: «Умер один из крупнейших советских композиторов и музыкальных деятелей, народный артист СССР Николай Яковлевич Мясковский. Советская музыка понесла тяжелую утрату...» Многочисленные скорбные отклики появились и на страницах других газет. Страна прощалась с тем, кого в среде деятелей культуры уже давно стали называть «музыкальной совестью Москвы», как некогда называли Танеева, прощалась с человеком большого сердца и огромного таланта, который, как написал Ю. А. Шапорин, был великим знатоком «всех сокровищ русской музыки» и, сумев воплотить в лучших из своих

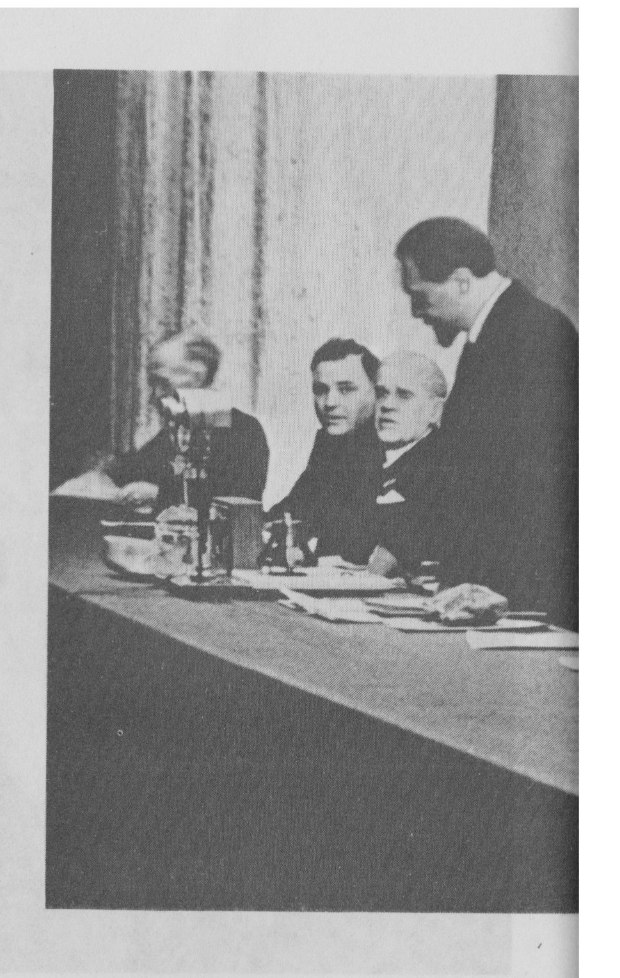
произведений «высокие гражданские и поэтические чувства и мысли верного сына Родины», протянул нити, связующие русскую классику с советским музыкальным творчеством.

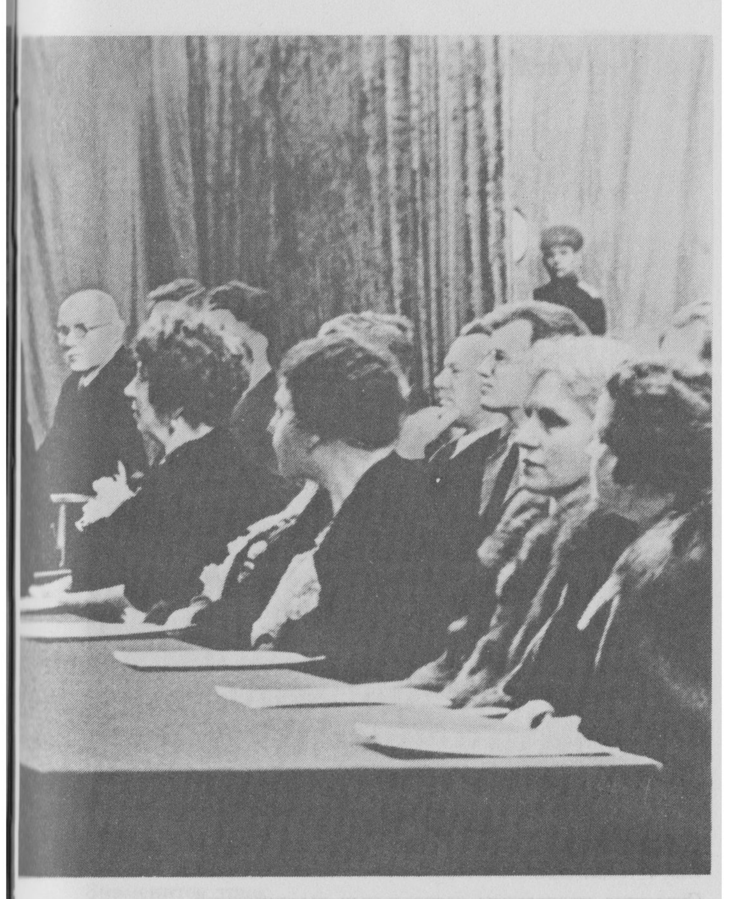
Похоронили Н. Я. Мясковского на Новодевичьем кладбище вблизи могил высоко им ценимого Скрябина и Танеева, служившего во многих отношениях ему образцом. Спустя два с лишним года недалеко похоронили и Прокофьева, которому врачи из-за плохого самочувствия уже не позволили проводить Николая Яковлевича в последний путь.

По решению Советского правительства Государственным музыкальным издательством вскоре было предпринято издание избранных сочинений Мясковского. На доме, где он жил, соорудили мемориальную доску, одна из улиц Старого Арбата была переименована в улицу Н. Я. Мясковского.



Н. Я. Мясковский





Мясковский открывает торжественное собрание в Большом театре, посвященное 100-летию со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова. Слева направо: А. В. Оссовский, М. Б. Храпченко, И. М. Москвин, Ю. А. Шапорин, А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, К. Г. Держинская, В. В. Барсова, 1944 год

Die Veranstaltungen der

Moskauer Künstler

Dienstag, den 31. Juli 1945, 17.30 Uhr

Großer Konzerthaussaal

2. Instrumentalkonzert

Dirigent: Prof. Fritz Sedlak

Orchester der Wiener Philharmoniker

PROF. LEO OBORIN

KLAVIER

Träger des Stalinpreises

PROF. DAVID OISTRACH

GEIGE

Verdienstvoller Kulturschaffender

Träger des Stalinpreises

SWJATOSLAW KNUSCHEWITZKY

VIOLONCELL

Verdienstvoller Künstler der Republik

Страница программы гастрольных выступлений в Вене Л. Н. Оборина, Д. Ф. Ойстраха и С. Н. Кнушевицкого, исполнявшего с оркестром Венской филармонии виолончельный концерт Мясковского, 1945 год



Знаменитое трио:
Д. Ф. Ойстрах, С. Н. Кнушевицкий, Л. Н. Оборин

EASTMAN SCHOOL OF MUSIC
Of The University of Rochester

KILBOURN HALL

Chamber Music Series

GORDON STRING QUARTET

JACQUES GORDON, *First Violin* KRAS MALNO, *Viola*
WALTER HAGEN, *Second Violin* GABOR REJTO, *Violoncello*
Assisting Artist: CÉCILE GENHART, *Piano*

PROGRAM

Quartet in G minor, Opus 10 DEBUSSY
Animé et très décidé
Assez vif et bien rythmé
Andantino doucement expressif
Très modéré—Très movementé et avec passion

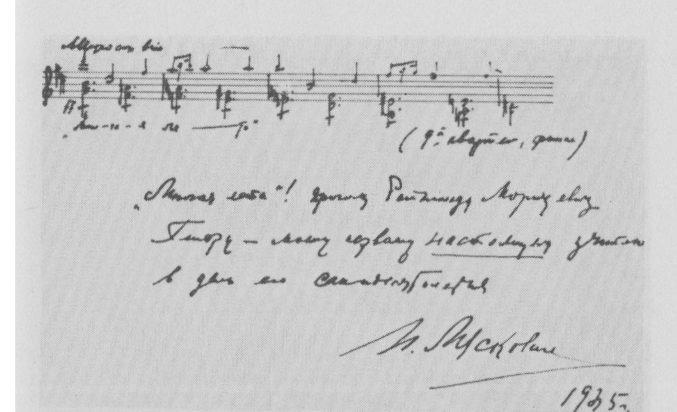
Quartet No. 9, in D minor, Opus 62 (Mss) N. MIASKOWSKY
Allegro inquieto
Andante appassionato—Allegro misterioso—Tempo primo
Allegro con brio
(First American Performance)

INTERMISSION

Quintet No. 2, in E flat minor, Opus 26 ERNST DOHNANYI
Allegro non troppo
Intermezzo (Allegretto—Presto—Tempo primo)
Moderato—Allegro non troppo

AT 8 O'CLOCK, TUESDAY
JANUARY 23, 1945

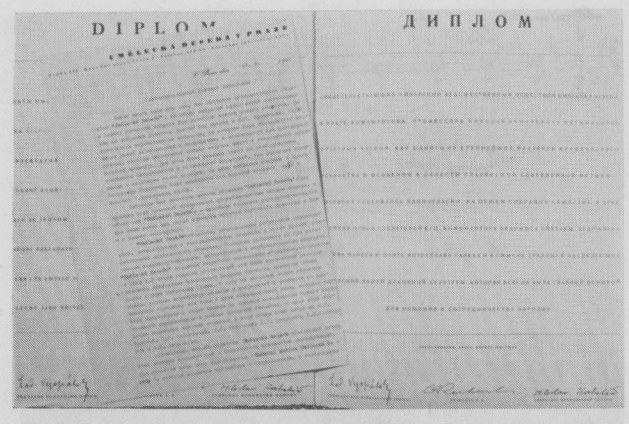
Программа первого исполнения в Америке 9-го квартета Мясковского квартетом Гордона, 1945 год





Запись Н. Я. Мясковского в альбоме, поднесенном Р. М. Глиэру к его 70-летию Союзом советских композиторов

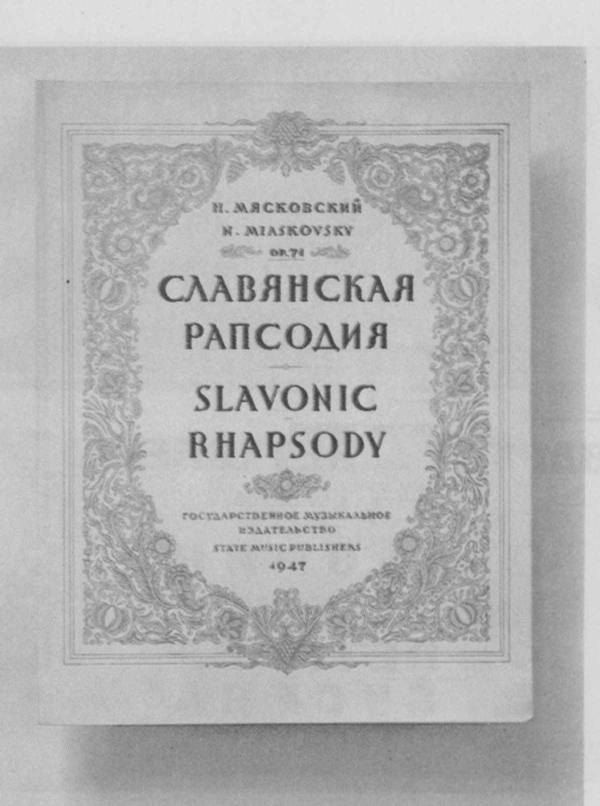
В артистической после исполнения в Москве скрипичного концерта: Д. Б. Кабалевский, М. И. Паверман, А. А. Крейн, Н. Я. Мясковский и Д. Ф. Ойстрах





Диплом Почетного члена Пражского художественного общества “Umělecká beseda”, выданный Н. Я. Мясковскому, и письмо, в котором подчеркивается значение его деятельности и творчества для славянской музыки

Группа профессоров перед зданием Московской консерватории. Слева направо: Л. Н. Оборин, А. Ф. Гедике, К. Н. Игумнов, В. Я. Шебалин, Н. Я. Мясковский, Д. Ф. Ойстрах, 1946 год



Партитура «Славянской рапсодии»



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

Воскресенье

21

апреля



Николай Яковлевич

МЯСКОВСКИЙ

АВТОРСКИЙ ВЕЧЕР

(в ознаменование 65-летия со дня рождения композитора)

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

КВАРТЕТ имени БЕТХОВЕНА

Д. ЦЫГАНОВ В. БОРИСОВСКИЙ

В. ШИРИНСКИЙ С. ШИРИНСКИЙ

Лев ОБОРИН

Святослав КНУШЕВИЦКИЙ

Фаина ПЕТРОВА

Тамара ГУСЕВА

А. О. БЕРНАР

Начало в 8 час. 30 мин. вечера

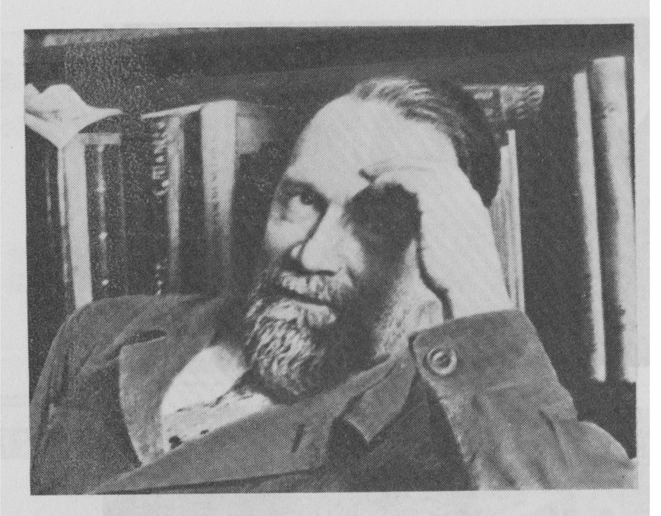
Афиша авторского концерта Н. Я. Мясковского к его 65-летию, 1946 год





После государственного экзамена.
Н. Я. Мясковский, В. Я. Шебалин, С. С. Богатырев,
М. О. Штейнберг, 1946 год

На Николиной горе. Н. Я. Мясковский,
С. С. Прокофьев и его жена М. А. Мендельсон-Прокофьева с корреспондентом американской
газеты, лето 1946 года



Н. Я. Мясковский

Диплом о присвоении Н. Я. Мясковскому звания народного артиста СССР

Н. Я. Мясковский, март 1947 года



СОЮЗ
СОВЕТСКИХ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ
РЕСПУБЛИК

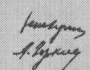
НАРОДНОМУ АРТИСТУ СССР

Тов. *Мясковскому*
Николаю Яковлевичу

За Вашу выдающуюся деятельность в области *музыкального искусства и в деле подготовки музыкальных кадров*

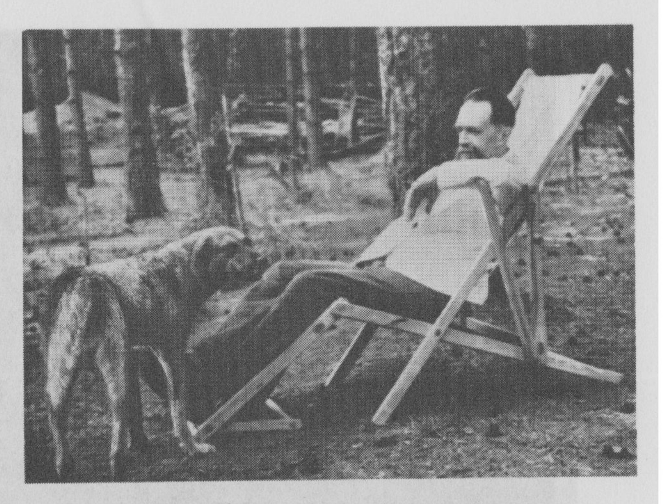
ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР своим указом от *28 декабря 1946* г. присвоил Вам звание НАРОДНОГО АРТИСТА СССР

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
Секретарь Президиума Верховного Совета СССР



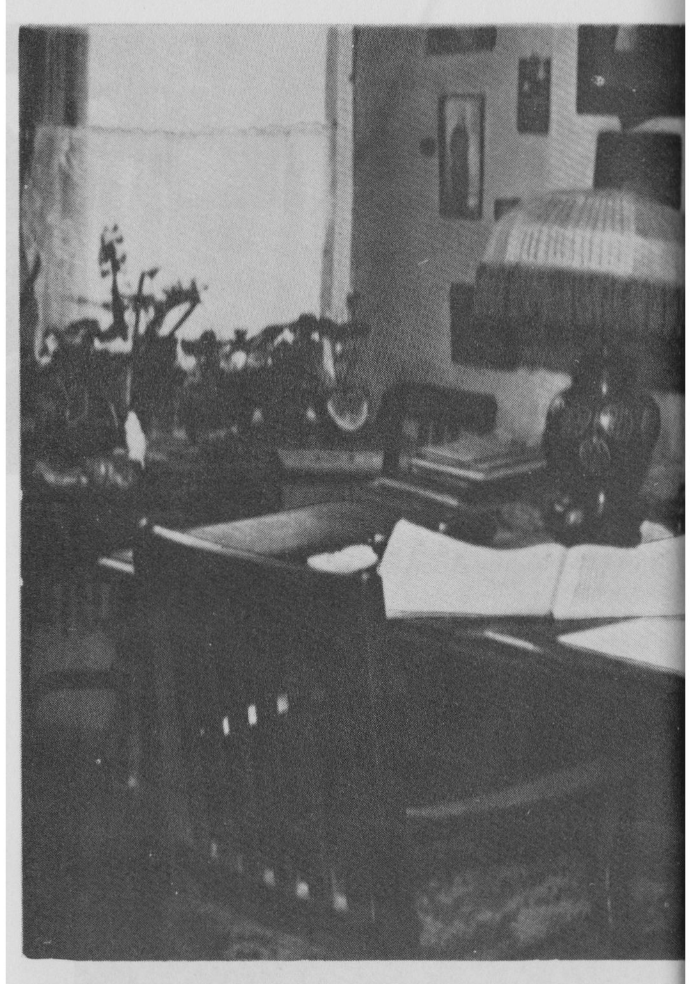
10 января 1947 г. № *76*
Москва—Кремль





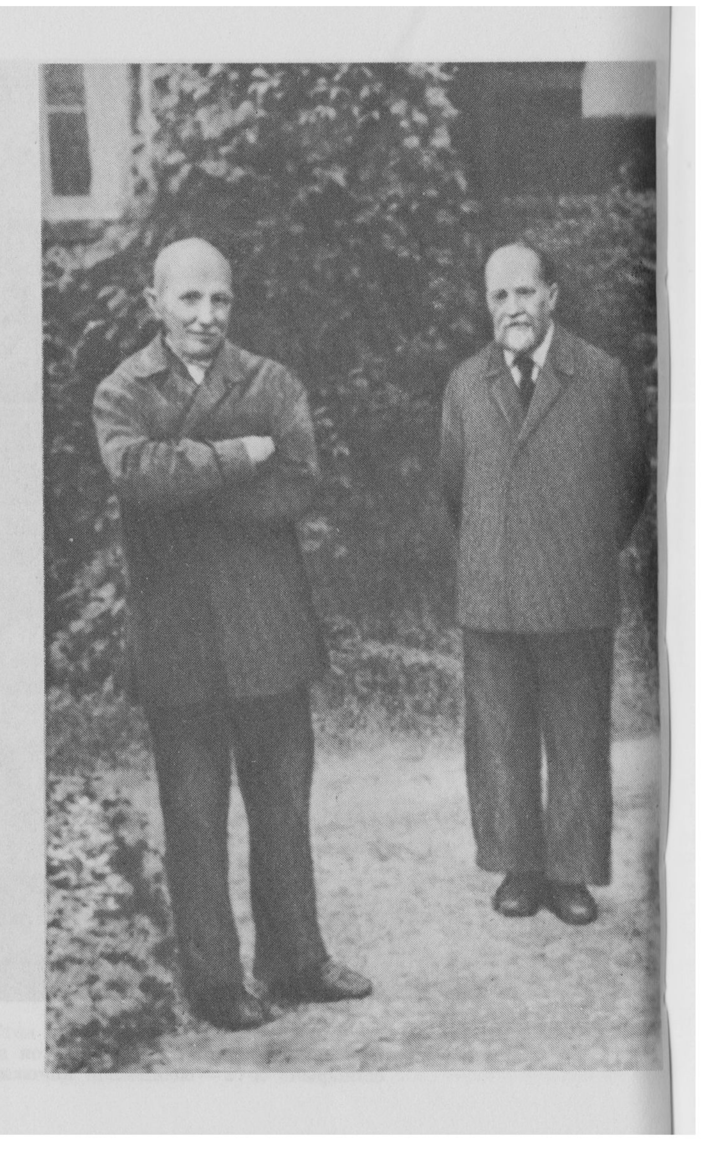
С четвероногим другом...

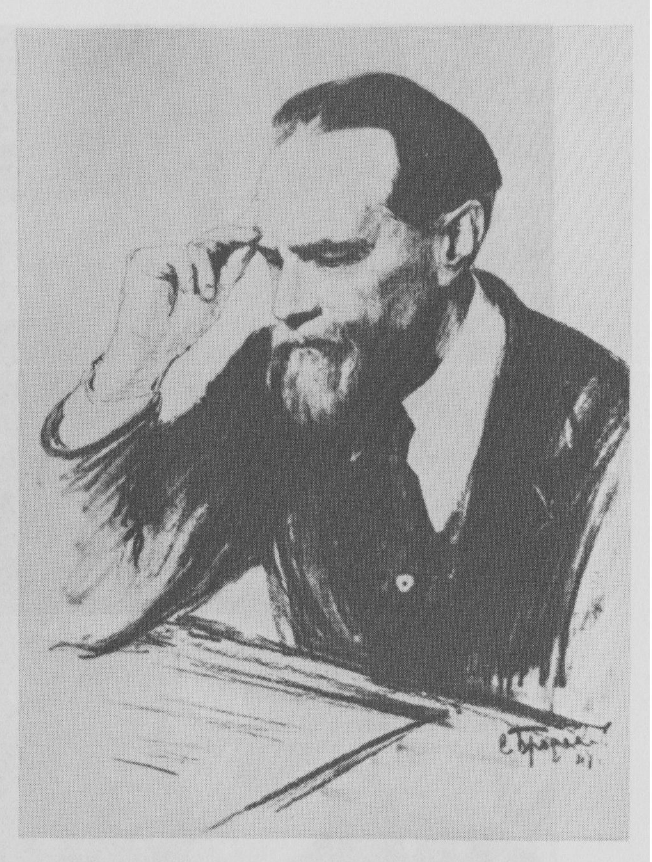
Любимая скамейка...



Стол в кабинете Мясковского,
за которым были написаны многие произведения,
включая последнюю — 27-ю симфонию







Н. Я. Мясковский. Портрет работы С. Бродского, 1947 год

П. А. Ламм и Н. Я. Мясковский на даче



Рояль и шкафы с книгами и нотами
в кабинете Мясковского

Памятник на могиле Мясковского
на Новодевичьем кладбище в Москве


КОМПОЗИТОР
МЯСКОВСКИЙ
ИКОЛАЙ ЯКОВЛЕВИЧ

Всесоюзное Радио
Московская Государственная Филармония

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

(ул. Герцена, 13)

Пятница
20
АПРЕЛЯ



ЯСКОВСКИЙ

(75 лет со дня рождения)

СИМФОНИЯ № 27 СИМФОНИЯ № 21
КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ

Ю. А. ШАПОРИН

БОЛЬШОЙ
ИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
ВСЕСОЮЗНОГО РАДИО

ДИРИЖЕР –
Народный артист РСФСР, профессор

А. В. ГАУК

СОЛИСТ –

СВЯТОСЛАВ
КНУШЕВИЦКИЙ

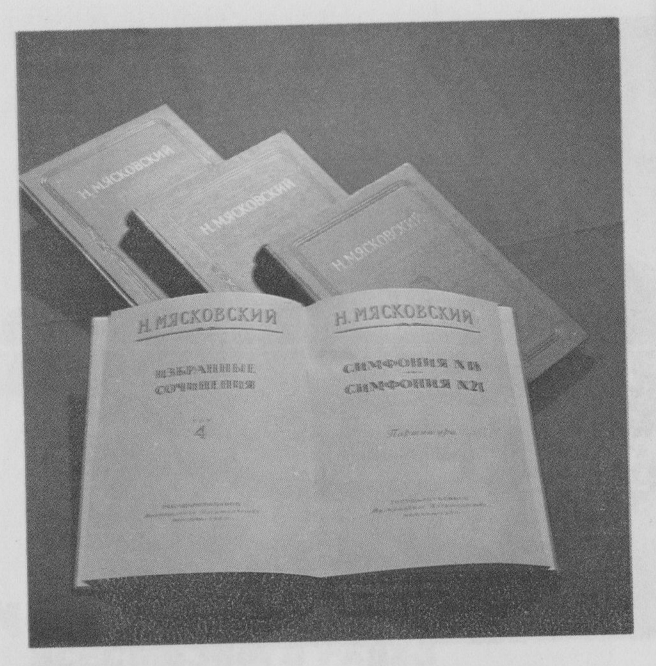
о в 8 часов вечера

Билеты продаются



Колонный зал Дома Союзов в Москве,
где посмертно впервые прозвучала
27-я симфония Н. Я. Мясковского

Афиша симфонического концерта,
организованного к 75-летию Н. Я. Мясковского



Первые четыре тома 12-томного издания избранных сочинений Н. Я. Мясковского

Лебединая песнь

Еще свежо было чувство утраты, когда столичные музыканты и почитатели Мясковского собрались в Колонном зале Дома Союзов (9 декабря 1950 года), чтобы услышать его последнюю симфонию, его лебединую песнь. Сосредоточенно-торжественная атмосфера чувствовалась во всем. Оркестранты почти бесшумно занимали свои места. Люди разговаривали вполголоса. Прозвенел последний звонок. Собравшиеся замерли в напряженном ожидании, когда раздались первые звуки медленного вступления и выразительно запел фагот на фоне ритмической пульсации виолончелей и контрабасов.

27-я симфония не имеет программы. «Но нет никакого сомнения,— писал Игорь Бэлза,— что уже темы, на которых построена первая часть симфонии, содержат художественно выразительные и вполне конкретные образы бескрайних далей русской земли и выросших на ней мужественных, чутких и благородных людей — образы нашей родины и нашего народа».

Мелодия запева, развиваясь в перекличке разных голосов, оживляется, набирает темп и выливается в драматически-мужественную тему, которая довольно быстро приобретает напряжение и наполняется романтической порывистостью. Грозно гудят литавры. Динамика нарастает. Увеличивается плотность оркестровой звучности. И в кульминационном проведении эта тема от струнных инструментов переходит к медным, звучат призывные фанфары валторн. Так образ сосредоточенных раздумий первых тактов уже на протяжении короткого времени преображается в действенный, волевой, готовый к борьбе и преодолению препятствий.

На спаде звучности у двух кларнетов и фагота появляется мажорное трехголосное аккордовое построение (в финале оно разовьется в маршевую

тему), а чуть позже, когда звучность совсем стихает и темп замедляется, возникает голос солирующего кларнета.

Кто из нас, бывая в сельской местности, не слышал поэтичнейшие наигрыши народных инструментов? Мелодия, свободно и плавно льющаяся у кларнета, родственна этим свирельным народным наигрышам, неизменно связанным в нашем представлении с необъятно широкими просторами родной земли, мирным трудом на полях и полными очарования картинами природы.

Лирически-приподнятая, задушевная мелодия побочной партии развивает и углубляет образ Родины. Вначале она появляется в кантиленном звучании английского рожка, к которому присоединяется гобой на ритмическом фоне других деревянных духовых, а затем разливается светло и широко в мягком распеве теплых голосов скрипок. В завершении экспозиции вновь слышен свирельный наигрыш, на этот раз в звучании флейты.

Разработка первой части не велика по размерам, но отличается большой драматической напряженностью и приводит к утверждению главенствующей роли мужественно-волевой первой темы сонатного аллегро. Возвысится лирический голос, разольется широко в оркестре и тут же отступит, не излив своих чувств до конца, умолкает на полуслове, уступая место волевой, набирающей все большую силу теме главной партии, которая в кульминационный момент в репризе звучит особенно мощно и величественно. Это подлинное торжество драматического начала. Кода лишь подчеркивает и усиливает этот образ.

Во второй, медленной части 27-й симфонии дальнейшее развитие получает лирическое начало. Ее главная тема, родственная в отдельных оборотах побочной партии первой части, идет как бы на смену ей, чтобы досказать то важное, что осталось недосказанным. Снова возникает образ Родины. Очень возвышенно (автор подчеркнул это, пометив в партитуре — Molto elevato) звучит прекрасная, широкая мелодия, дополняемая наигрышами деревянных духовых. Но вскоре задумчиво-печальная

окраска повествования приобретает скорбные тона. Музыка наполняется экспрессией и драматизмом. В оркестре слышны грозовые раскаты, сопровождаемые вихреподобными всплесками пассажей струнных и деревянных духовых. Тревожный ритмический басовый фон усиливает эмоциональное напряжение.

Мы вправе предположить, что в этом центральном эпизоде композитором запечатлены чувства и мысли, рожденные Великой Отечественной войной. Художник-гуманист, потрясенный всем тем, что пережил наш народ, он темпераментно и ярко поведал о невиданных по масштабу сражениях, о воинской доблести советских людей, защищавших Родину, и предельном накале человеческих чувств.

Проносится страшная буря, стихают тревожные звуки. В оркестре, такт за тактом, насыщаясь колоритными красками, развивается красивая, напевная, лирико-эпическая мелодия. А затем вновь возвращаются неторопливые раздумья.

В финале музыка стремительна. Бурное развитие ее направлено к торжеству жизни, света и красоты. Начинается финал размеренными «звенящими» акцентами валторн, которые подчеркивают короткие фразы альтов и кларнетов. Возникающий из этих фраз поток фигураций приводит к формированию тревожно-порывистой главной темы, близкой по характеру к волевой главной партии первой части. Вообще следует отметить, что родство тематического материала частей симфонии (при яркой контрастности отдельных образов), придающее исключительную монолитность всему произведению, особенно ощущается в этой последней — третьей части. С главной партией первой части интонационно связана и вторая тема финала, из которой в процессе развития выкристаллизовывается маршеобразная мелодия (ее зарождение, как уже говорилось, также намечено еще в первой части).

Торжественно-величественная мелодия марша, близкая по характеру русской народной песне «Слава», становится той новой силой, которая, воздействуя на прежние образы, заставляет их преображаться, светлеть. Играя очень важную роль в

драматургии всего произведения, маршевая тема многократно появляется в третьей части, направляя развитие музыкальной ткани и руководя им во всех конфликтных столкновениях, пока не одерживает полной победы. И это воспринимается как идейно-художественный итог: преодолены настроения тревоги, драматической мятежности, скорби, утверждается вера в господство светлых действенных сил.

Активность музыки финала не ослабевает до самого конца. Все торжественнее и героичнее, с чувством радости и ликования звучит марш. Завершается симфония апофеозным звучанием всего оркестра.

...Умолк оркестр, а собравшиеся в зале сидели неподвижно как зачарованные. Умение захватить, покорить слушателя своей музыкой, заставить жить в мире созданных им образом и чувств в 27-й симфонии Мясковского проявилось с исключительной силой. Понадобилось какое-то время, чтобы люди вернулись к реальной обстановке. Тогда Гаук высоко над головой поднял партитуру, и все в зале, стоя, долго и горячо аплодировали, выражая свое восхищение услышанным и благодарность мастеру, создавшему это великолепное произведение.

Беспредельная любовь к Родине и твердая вера в ее славу и величие запечатлены композитором в 27-й симфонии. В тот памятный вечер первого исполнения многие восприняли эту симфонию как завещание мастера, вложившего в свое последнее произведение всю силу таланта и умения.

Нередко приходится слышать, что Мясковский традиционен, что он не новатор. Но не будем забывать, что традиции живут обновляясь, преломляясь через призму эпохи, в которой действует художник. Отрицать новаторство в творчестве Мясковского могут лишь те, кто под этим понятием признает только нечто весьма броское, сразу обращающее на себя внимание, если даже это нечто, не имея прочной основы, оказывается порой нежизнеспособным и очень скоро забывается.

Творчество Мясковского впитало в себя все лучшее, что было накоплено русскими классиками и западноевропейской музыкой. Исследователи едино-

душно признают — Мясковский прямой наследник классических традиций. Но композитор не просто продолжал эти традиции. Остро ощущая, как мало кто другой, высокую гражданственную миссию отечественного искусства в эпоху рождения новых человеческих отношений, нового общества, Мясковский неизменно стремился насытить свои произведения чертами современности и постоянно искал соответствующие формы выражения, новый язык. Этими неустанными поисками отмечен весь его творческий путь, который схематически можно определить как движение от усложненного к вершинам классической простоты, путь, принесший немало драгоценных плодов и блестяще завершившийся созданием истинного шедевра — 27-й симфонии.

Во многих своих сочинениях Мясковский, сочетая преемственность и новизну, предстает подлинным новатором. Прежде всего это касается формы. Неизменно сохраняя верность принципам сонатности, верность, как писал Асафьев, «почти старозаветную», Мясковский в целом ряде произведений убедительно показал, в каком направлении можно еще изменить и усовершенствовать эту веками развивавшуюся форму. Мясковский создавал свои произведения, как одаренный архитектор возводит здание: все продумано до деталей, идеальные пропорции, стройность, ничего лишнего, вычурного, все со вкусом, и всякий раз что-то новое.

Огромен вклад Мясковского в драматургию построения произведения. Непревзойденный мастер крупных форм, он считал недопустимым, чтобы соната или симфония состояла просто из череды отдельных частей наподобие сюиты. В своих лучших сочинениях он сумел сочетать принципы классического (прежде всего, бетховенского) симфонизма, где, как известно, главную роль играет объективное, обобщенное отражение действительности, с приемами взволнованного повествования, лирических высказываний, характерными для музыки романтиков, и чертами эпического симфонизма, получившими в России особенно широкое развитие в творчестве Бородина.

В 27-й симфонии, как нигде, удалось Мясковскому это переплетение объективного, общечеловеческого и личного и слияние всех начал в единое целое. Об этом великолепно сказал Н. И. Пейко: «Лишь подлинный талант, огромная культура и зрелое мастерство, сочетавшиеся в глубокой натуре с осознанием творческого акта как выполнения высокого общественного долга, позволили написать произведение, в котором с „классической" ясностью и „романтической" горячностью утверждается торжество личности, воля и устремления которой — это воля и устремления всех прогрессивных людей, а безграничная энергия — основа неисчерпаемых сил этой части общества. Такой смысл, угадывающийся в 27-й симфонии, и форма выражения ее идеи делают произведение одновременно глубоко патриотичным и интернациональным».

Тем слушателям, которые предпочитают легкую для восприятия музыку, с резкими звуковыми сочетаниями и будоражащей моторностью, многие сочинения Мясковского могут показаться скучными. Композитор не стремился привлечь внимание новизной звукосочетаний, хотя оркестр его достаточно красочен, а в лучших произведениях звучит исключительно ярко и свежо. Гармонии Мясковского, всегда привлекательные, очень своеобразны, изысканны, порой жестковаты. Но главным композитор считал эмоциональную выразительность музыки. Отсюда несколько неожиданные, но производящие нужное впечатление гармонические сочетания и смелые переходы из одной тональности в другую.

Мясковский — великолепный мастер рельефных, запоминающихся тем, которые легко узнаются даже в самых сложных преобразованиях. Лирические мелодии его широки и распевны. Хорошо изучив самобытные черты русского музыкального народного творчества, он, не прибегая к фольклорным цитатам, создавал поэтичнейшие мелодии, наделенные ярким национальным своеобразием.

Музыка Мясковского глубоко интеллектуальна. Нейгауз писал, что она «полна мысли и будит мысль». Симфонии его — это огромный мир переживаний, конфликтов, размышлений композитора, свя-

занных с жизнью нашей страны и народа. Честный, искренний художник, он запечатлел в своих монументальных музыкальных полотнах многие этапы сложного и бурного пути становления советского искусства.

Значение Мясковского в развитии отечественной культуры трудно переоценить. Уже в 20-е годы он практически принял на себя роль, которую до революции в среде московских музыкантов играл Сергей Иванович Танеев. Бесконечно деликатный, отзывчивый, всегда готовый прийти на помощь, Николай Яковлевич, несмотря на некоторую внешнюю суровость, очень притягивал к себе людей. В обращении он был прост, всем своим поведением подчеркивал уважение к каждому, с кем ни сталкивала его судьба, но, если кто-либо пытался перейти намеченную границу отношений, умел полушуткой, полуиронией быстро прекратить такие попытки. Людей он различал, как сам отметил, «по умственному и душевному багажу», умел создавать вокруг себя атмосферу исключительного доброжелательства и доверия, умел щадить самолюбие людей. Коллеги-музыканты и ученики, даже самые робкие, без страха и смущения несли на суд его свои композиторские опыты.

Общение с Мясковским ценили не только музыканты. В театральной среде, в литературных кругах, среди художников — везде относились к нему с большим уважением и прислушивались к его замечаниям. Принципиальность высказываний Николая Яковлевича широко была известна. «Надо уметь восхищаться тем, чего не любишь»,— сказал однажды Флобер. Мясковский обладал удивительной способностью объективно оценивать и воздавать должное даже тому, что ему было чуждо и активно не нравилось. Неудивительно, что его меткие, лаконичные суждения принимались почти всегда беспрекословно. Авторитет его был безграничен.

Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех.

Эти строки Пастернака, как нельзя лучше характеризуют весь творческий путь композитора. Художник-гражданин, строгий хранитель заветов своих

великих предшественников, Мясковский своим трудом перекинул прочный мост от музыки прошлого к советской музыкальной культуре. Мечтая о создании в нашей стране «лучшей музыки в мире», он неустанно экспериментировал, опираясь на опыт классиков. Хорошо знакомый с модернистскими течениями Запада, Мясковский сумел устоять под их натиском и остался до конца искренним в мыслях и чувствах. Творчество Мясковского, особенности его стиля, музыкального языка, принципы формообразования оказали большое влияние на очень многих советских композиторов, не исключая даже такие яркие индивидуальности, как Арам Хачатурян.

Мясковский — это целая эпоха. Без него невозможно представить себе становление и развитие советского музыкального искусства. Художник-мыслитель, наделенный острой эмоциональной восприимчивостью, стремившийся в своих произведениях к возможно более полному раскрытию и обобщению высоких гуманистических идей, музыкально-общественный деятель широкого плана, неутомимый труженик, педагог, воспитавший целую плеяду советских музыкантов, основоположник советского симфонизма, Николай Яковлевич Мясковский навсегда останется в истории отечественной музыкальной культуры как один из великих ее строителей.

Что читать о Н. Я. Мясковском

Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах. Т. 1. Статьи, очерки, воспоминания о Н. Я. Мясковском; т. 2. Литературное наследие. Письма. 2-е изд.— М.: Музыка, 1964.

С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка.— М.: Советский композитор, 1977.

Асафьев Б. (Игорь Глебов). Избр. труды.— М.: Изд. АН СССР, 1957, т. V.

Бэлза Игорь. Двадцать первая и Двадцать седьмая симфонии Н. Я. Мясковского. 2-е изд.— М.: Музгиз, 1960.

Бэлза Игорь. Н. Я. Мясковский.— В кн.: О музыкантах XX века.— М.: Советский композитор, 1977, с. 60—84.

Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса.— М.: Музыка, 1980.

Иконников А. Н. Я. Мясковский. Краткий очерк жизни и творчества.— М.: Музгиз, 1944.

Иконников А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский.— М.: Музыка, 1966.

Кунин И. Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях и критических отзывах.— М.: Советский композитор, 1969.

Ливанова Т. Н. Н. Я. Мясковский. Творческий путь.— М.: Музгиз, 1953.

Сараджев К. С. Статьи. Воспоминания.— М.: Советский композитор, 1962.

Содержание

Зоя Константиновна Гулинская

НИКОЛАЙ ЯКОВЛЕВИЧ МЯСКОВСКИЙ

Редактор *Т. Коровина*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *С. Белоглазова*

Корректор *И. Чибисова*

ИБ № 3351

Подписано в набор 22.06.80. Подписано в печать 17.04.85.
Формат бумаги $70 \times 90^1/_{32}$. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура школьная. Печать офсет. Объем печ. л.
вкл. илл. 9,5. Усл. п. л. вкл. илл. 11,12. Усл. кр.-отт. 30,42
Уч.-изд. л. вкл. илл. 12,64. Тираж 100000 экз.
(2-ой завод 50001—100000 экз.) Изд. № 11160. Зак. № 480.
Цена 95 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Типография В/О «Внешторгиздат»
Государственного комитета СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли
127576, Москва, Илимская, 7